TUDOR VIANU

despre stil şi artă literară

Scanned with OKEN Scanner

Bălți
1965

TUDOR VIANU

cuvînt omagial de
Acad. AL. PHILIPPIDE

ediție îngrijită și prefațată de
MARIN BUCUR

Despre stil și artă literară

EDITURA TINERETULUI

Scanned with OKEN Scanner

Nota redacţiei

Prezenta ediţie urma să apară sub supravegherea acad. prof. Tudor Vianu. Moartea sa neaşteptată a împiedicat ducerea la bun sfîrşit a muncii începute, lipsindu-ne de viziunea autorului în conceperea acestui volum.

În această situaţie ne-am orientat spre formula antologiei de texte, distribuite într-o anume gradaţie logică şi coerentă.

Astfel, îngrijitorul ediţiei, Marin Bucur, s-a oprit asupra principalelor studii teoretice de stilistică reprezentative pentru contribuţia lui Tudor Vianu la dezvoltarea acestei discipline, pentru metoda sa de cercetare.

Textele au fost selecţionate din volumele: ARTA PROZATORILOR ROMÎNI (Bucureşti, 1941), PROBLEME DE STIL ŞI ARTĂ LITERARĂ (E.S.P.L.A., 1955) şi PROBLEMELE METAFOREI ŞI ALTE STUDII STILISTICE (E.S.P.L.A., 1957).

Scanned with OKEN Scanner

OMAGIU

TUDOR VIANU a întrunit, într-un chip puțin obișnuit, calitățile unui om de știință și pe acelea ale unui poet. În el aceste însușiri atît de deosebite nu numai că s-au împăcat foarte bine, dar chiar s-au îmbinat, alcătuind o armonioasă individualitate, deschisă deopotrivă către cercetarea științifică și către creația poetică.

Toate aceste calități eminente și-au găsit expresia într-o operă vastă și variată care se întinde în mai multe direcții. Filozof, istoric și critic literar, la fel de competent în istoria literaturii romîne și în istoria literaturii universale, observator minuțios și fin al tuturor formelor de cultură, Tudor Vianu, cu o curiozitate intelectuală infinită, cu o putere de muncă neobișnuită, cu o riguroasă metodă de cercetare și cu un mare talent literar, a dat opere de primul rang în filozofie, în istoria literară, în critica literară, în poezie.

Sensibilitatea lui vibrantă, ascunsă deseori sub o aparență de calm și seninătate, își

Scanned with OKEN Scanner

găsea o expresie întotdeauna nouă și adîncă. Punea suflet nu numai în versurile sale, clasic concepute, sculptural cizelate, dar și în studiile sale cele mai savante, consacrate celor mai felurite teme de istorie și critică literară. Erudiția lui vastă, informația sigură, cunoștințele sale variate și bine organizate se înveșmîntau într-un stil admirabil ca precizie, echilibru și limpezime adîncă.

În acest stil monumental au fost scrise atîtea lucrări de mare valoare, de la tratatul de *Estetică*, unic în literatura noastră, pînă la *Arta prozatorilor romîni*, de la pătrunzătorul studiu din 1930 despre *Poezia lui Eminescu* pînă la masivul volum de *Studii de literatură universală și comparată*, apărut anul trecut. Aceste studii pun bazele solide ale unei școli romînești de literatură comparată. În chestiunile privitoare la stil, ca să nu dau decît un singur exemplu printre multe altele, Tudor Vianu deschide perspective noi. În cartea sa *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, apărută în 1957, după ce analizează mecanismul complex al metaforei, ajunge la concluzia că metafora nu este numai o figură de stil, ci este în primul rînd, citez, „unul din cele mai fine instrumente de cunoaștere a spiritului omenesc". Aceasta este o constatare menită să aducă date noi și hotărîtoare în definirea fenomenului literar.

Scanned with OKEN Scanner

În nemărginita părere de rău pe care ne-o lasă moartea lui Tudor Vianu stăruie totuși certitudinea luminoasă că opera lui cuprinzătoare și adîncă va rămîne mereu ca un tezaur de idei fecunde și de interpretări subtile pentru cercetătorii literari și pentru toți iubitorii de literatură și de poezie, această operă însemnînd totodată o contribuție de preț a culturii romînești la umanismul universal.

Acad. ALEXANDRU PHILIPPIDE

Scanned with OKEN Scanner

PREFAȚĂ

Interesul pentru studiul stilului este vechi în preocupările intelectuale ale remarcabilului om de cultură care a fost Tudor Vianu. De fapt, el își începe lunga sa activitate umanistică și didactică cu o lucrare care fundamental este o operă de stilistică. *Das Wertungsproblem in Schillers Poetik*, teza sa de doctorat publicată în 1924, avea să inaugureze o carieră strălucită în răstimpul a zeci de ani, dezvoltată și reluată paralel cu multiplele sale prezențe în viața literară a țării, autorizate de o întinsă cultură universală. Între toate astea, lucrările de stilistică nu formau o insulă de refugiu scumpă sieși în orele de odihnă, ci constituiau un domeniu de pe care spiritul său a putut străbate tărîmurile criticii, istoriei literare, studiilor de comparativism și literatură universală. Pasiunea asiduă pentru cercetările stilistice din ultima vreme îi satisfăcea deci vechi planuri și proiecte din tinerețe. Căci atunci cînd Vianu s-a dăruit primelor studii de această natură, tradiția pe care o moștenea era modestă, abia sesizabilă. Stilistica romînească nu mai era, firește, în faza amatorismului. Predecesorii săi mai apropiați erau în cercul *Literatorului*, unde el a debutat ca poet. Al. Macedonski și Bonifaciu Florescu — acesta viciat de o interpretare doctă și didactică — cultivau în scopul propagării simbolismului studiul formei și expresiei artistice. Chiar din anul apariției *Literatorului*, Bonifaciu Florescu scria *Despre poezia discriptivă* (*Studii literare*, 1880, nr. 2, p. 26), mai tîrziu, Macedonski *Despre stil* (1884, pp. 76—77, 198—199). Înainte și după *Literatorul*, scriitorii concuraseră pe lingviști și nu o dată i-au întrecut în rezolvarea chestiunilor legate de scrierea limbii romîne. Dar mai departe n-au mers. *Curs întreg de Poesie generale* de I. Heliade-Rădulescu (vol. I, 1868) și *Din estetica poeziei populare* (Bucu-

reşti, 1913) a lui Delavrancea, ca să luăm două lucrări de bază, nu diferenţiau încă obiectul stilisticii de cel al unui gen de eseistică descriptivistă şi literaturizantă. Şi totuşi primele încercări de luat în seamă azi aparţin în mai mare măsură literaţilor decît lingviştilor.

O figură remarcabilă a disciplinei, care continuă nejustificat să nu fie relevată pentru cultura, informaţia şi competenţa sa, victima unei exagerări de interpretare a „eminescologilor" este Anghel Demetriescu. Observaţiile sale despre stilul lui Eminescu în *Inovaţiile lui Eminescu ca versificator — Rima* sau din studiul *Poezia alexandrină* (în *Literatorul*, 1887) depăşesc categoric, prin sensibilitate şi gust, faza interpretărilor sterile ale lui Bonifaciu Florescu.

Semnalînd în treacăt unele manuale simplificatoare, de stil şi de poetică (G.I. Ionescu-Gion, *Manual de Poetică Romînă*, Bucureşti, 1888; I. Manliu cu manualele sale „practice" de „stil şi compoziţiuni", foarte modeste şi criticate vehement de antijunimişti din cauza simpatiei acestuia pentru poezia lui Eminescu), trebuie să evidenţiem pentru maturitatea în comprehensiunea temei lucrarea lui Eduard Gruber, *Stil şi gîndire* (*Încercare de psihologie literară*, Iaşi, 1888).

Abia Ovid Densuşianu va aborda sub un orizont ştiinţific modern cercetarea stilistică în *Evoluţia estetică a limbii romîne*, accentuînd însă pe aspectul filologic. Poetul *Limanurilor negre* se predase în mîinile lingvistului şi filologului. Poetica macedonskiană mai plutea încă vag pe lîngă critica literară, complăcîndu-se în diletantism. Nu se ştia pe unde îi e locul şi unde s-ar potrivi mai bine ca să nu semene şi să nu se confunde cu nici una dintre disciplinele înrudite. D. Caracostea, în lucrările sale *Arta versificaţiei la M. Eminescu* (Bucureşti, 1937) şi *Arta cuvîntului la Eminescu* (Bucureşti, 1938), cu rezultate pozitive parţiale, transformase stilistica într-o exemplificare a structuralismului, adică în probarea unei teorii şi a unei şcoli lingvistice. Filologii au făcut, firesc, din limba şi stilul scriitorilor ţinuturi defrişate ale specialităţii lor.

O operă stilistică de proporţii şi de un nivel ştiinţific şi interpretare unice pînă azi, elaborată de Iorgu Iordan (*Stilistica morfologică*, Iaşi, 1941 şi lucrarea fundamentală *Stilistica limbii romîne*, Bucureşti, 1944) a impus prin investigaţia şi capacitatea

Scanned with OKEN Scanner

sa ştiinţifică această disciplină, stabilindu-i aria de manifestare între hotarele lingvisticii.

Opera stilistică a lui Tudor Vianu are în tovărăşia ei, cu toate deosebirile de metodă şi definiţie, pe aceea a lui Iorgu Iordan. Fără a o concura, Vianu a reuşit să dea stilisticii sale o existenţă independentă, ca să nu se numească nici *stilistică lingvistică* şi nici *stilistică estetică*, eliberînd-o atît de lingvistică cît şi de critica literară. Pentru că în nici una din aceste alternative nu se putea analiza integral fenomenul literar. Lingviştii îl înfăţişau din punctul de vedere sintactic, literaţii impresionistic. Tudor Vianu a depăşit această viziune, şi cu el stilistica se impune ca o ramură nouă a disciplinelor umanistice. Stilistica lui Vianu îşi însuşeşte cuceririle şi experienţa obţinute atît de lingvişti cît şi de literaţi, într-o formulă nouă a cercetării şi cu o expresie intelectuală inedită. Însă mai mult decît oricui dintre înaintaşii săi în domeniul preocupărilor stilistice, Tudor Vianu îi datoreşte prin viziune şi concepţie operei lui Leo Spitzer. Studiile de stilistică, poeticele dinaintea sa în literatura noastră aveau coloratura şi amprenta formaţiei de bază a specialistului respectiv. Erau fie filologie aplicată la textul literar, fie critică literară a formei artistice. Listele de forme gramaticale aşezate alfabetic, numărătoarea exactă a vocalelor şi consoanelor erau, un examen util specialistului dar care nu spuneau nimic despre natura concretă a frumosului artistic exprimat prin forma literară. Tudor Vianu a venit în stilistică nu cu pregătirea filologului sau a criticului, ci, aş zice, în primul rînd, cu sensibilitatea poetului din paginile *Literatorului* şi a poetului care a rămas toată viaţa în expresie şi simţire. Pregătirea filologică şi cultura umanistă au fost subordonate unui gust artistic ales şi unei vibrări fine la tot ceea ce exprima frumuseţea literară. Stilistica sa nu codifică şi nu dă normative de creaţie. *Problemele metaforei* este prin organizarea, sistematizarea şi clarificarea ipotezelor, prin spiritul sintetic şi informaţia amplă, o carte de lucru şi de cultură. Caracterul monografic al temei (*Originile metaforei*, *Funcţiunile metaforei*, *Categoriile formale ale metaforei*) n-o închide în raftul specialistului. Cartea e o lecţie de poetică şi un capitol de estetică. Nu ineditul trebuie căutat aici, ci compendiul unei întinse literaturi de specialitate, desprinderea şi sistematizarea logică şi realistă a problemelor. De altminteri studii ca *Arta*

Scanned with OKEN Scanner

prozatorilor romîni, *Probleme de stil*, *Problemele metaforei* sînt, prin proporţii şi profunzime, operele unei culturi naţionale mature şi ale unei şcoli de înaltă ţinută intelectuală. Iar şcoala lui Tudor Vianu, în peste trei decenii de profesorat şi de îndrumător, a fost o şcoală de educaţie artistică şi de deprindere a generaţiilor tinere cu frumosul. Studiile de stilistică servesc acestui principiu. În *Arta prozatorilor romîni*, el pronunţa prin intermediul analizei procedeelor şi a stilurilor o judecată de valoare asupra unui secol de proză originală romînească. *Problema stilistică a imperfectului*, *Mai mult ca perfectul şi tehnica naraţiunii*, *Prezentul etern în naraţiunea istorică* dezvăluie funcţii noi artistice ale acestor categorii gramaticale în stilul şi cu meşteşugul scrisului nostru. Se află o literatură finisată, împlinită, care permite iniţierea unor studii cu o zonă de observaţie foarte restrînsă. Tudor Vianu a probat şi a verificat soliditatea fenomenului literar epic romînesc prin componentele sale formale, în legăturile sale materiale, a argumentat şi a susţinut creaţia noastră beletristică pe baza studiului concret. Valoarea acestor lucrări e considerabilă. Literatura romînească beneficiază, prin ele, de un excelent comentator al ei. Opera stilistică a lui Tudor Vianu, pentru care a pledat atît de mult în faţa lingviştilor şi literaţilor, a adus în cultura noastră o nouă formă de promovare, prin studiu, a frumosului. După lucrările de estetică, cele de stilistică şi de literatură comparată i-au fost cele mai apropiate şi lor le-a consacrat ultimele forţe de muncă. Devenit „profesorul de estetică al culturii romîneşti" — cum îl numea prin 1945 Camil Petrescu — Tudor Vianu şi-a făcut din frumos şi din bine, ca două din cele mai înalte aspiraţii ale condiţiei noastre umane, un ideal şi în numele lui a educat pe băncile universităţii, alături de marii oameni de cultură care au slujit învăţămîntul superior în vremea sa, pe toţi aceia care astăzi înţeleg şi simt literatura şi arta. Studiile de stilistică îi ajutau lui Tudor Vianu să apropie pe iubitorii de literatură de marea artă, să-i crească în cultul frumuseţii artistice, expresie a conştiinţei umane superioare.

Stilistica lui Tudor Vianu este alături de istoria şi critica literară, acea preocupare care întregeşte cercetarea operei de artă şi care nu poate fi suplinită nici de o critică restrînsă la text şi nici de analiza morfologică şi sintactică. Aparent, atît de

Scanned with OKEN Scanner

opuse, lingvistica și critica literară, stilistica reușește să le apropie și chiar să le contopească. Se creează în acest fel o fuziune și circulație organică dintr-o parte și din alta. Tudor Vianu a găsit această apropiere între domenii care păreau că sînt într-o rivalitate permanentă și a scos stilistica de la periferia filologiei și a diletantismului criticii literare, impunînd-o ca o nouă disciplină de cercetare umanistică. În concepția profesorului Vianu încetează de a mai exista separat o „stilistică lingvistică" și una „estetică". „Stilistica estetică" nu poate fi izolată de cea lingvistică, pentru că se încheagă în aceleași unități vii ale limbii. Desființînd aceste bariere profesionale care limitau puterea de acțiune a cercetării stilistice, Tudor Vianu a reușit să-i asigure stilisticii o existență autonomă, cu un profil propriu. Informația curentă în literatura mondială, de specialitate, cultura universală, preocupările generale de estetică au dat acel cadru superior de orientare și de înțelegere a funcțiunilor practice ale stilisticii. Ea e la confluența tuturor disciplinelor umanistice: filologie, lingvistică, critică, teorie și istorie literară, comparativism, o sinteză parcă a acestora. „Stilul" lui Bălcescu îl duce pe Vianu prin istorie, ideologia politică a pașoptiștilor, a istoricilor „mesianici" francezi, la profilarea momentului cultural 1848, de la filiațiile la coordonatele lingvistice între stilul său și cel al epocii. Eroare ar fi dacă s-ar crede că stilistica lui Vianu este un soi hibrid, prin încrucișarea criticii și istoriei literare cu lingvistica sau așa ceva. Nimic mai fals. Ar fi semănat cu haina pretins nouă care a fost croită din ceea ce a rămas după confecționarea altora. Vianu spune că stilistica sa aruncă o punte peste o prăpastie care părea veșnică între lingvistică și creație, nicidecum că le suprapune sau le amestecă pentru a obține un nou aliaj. Originalitatea stilisticii lui Tudor Vianu se află în cu totul altă parte. Ea încearcă efortul de a surprinde mecanismul delicat al meșteșugului poetic, să-i dezvăluie *secretele* și să ne tălmăcească felul în care „conținuturile poetice își dobîndesc întregul lor relief și întreaga lor bogăție". Stilistica lui Tudor Vianu se deosebește de clasicele arte poetice și tratate de oratorie prin faptul că ea rămîne încontinuu o disciplină aplicată, sistematizează și clarifică, definește creația deja împlinită și realizată, nu absolutizează vreunul din stiluri și nu-l impune ca model. Recunoaște „primatul fondului" creației artis-

Scanned with OKEN Scanner

tice, rolul activ și creator al omului de litere, geniul său de a „potrivi cuvintele" pentru „a exprima mai viu și mai colorat, adică de a exprima mai mult din realitatea naturii și a vremii"... Inovațiile au deci un sens justificat numai dacă corespund acestui imperativ, dacă ele contribuie la perfecționarea limbajului artistic, adăugînd un plus de valori celor pe care le-au moștenit. Studiul stilului unui scriitor urmărește, așadar, să fixeze cu minuțiozitate „unghiul felului în care au folosit instrumentul graiului obștesc pentru a crea fapte inovatoare de limbă, expresii adevărate modului lor individual de a înțelege, de a vedea și de a simți lumea și viața". Ceea ce Ch. Bally numea „studiul mijloacelor de expresie ale limbajului din punctul de vedere al conținutului afectiv lor". Pentru Vianu, noțiunea de stilistică descifrează, explică, descompune și recompune fenomenul artistic individual. Caută în procedeele prozodice și în componentele frazei epice modul particular de a comunica al scriitorului. *Epitetul eminescian*, studiu de bază pe această latură, urmărește liniile gîndirii poetice eminesciene. Frecvența lui în poezie e în funcție de intensitatea, clarificarea și maturizarea expresiei lirice. Varietatea noțiunii sale morfologice și sintactice îl poartă în laboratorul poetic, epitetul fiind o chestiune de meșteșug artistic dar și de măiestrie. Analiza „armoniei eminesciene" nu e o problemă de formă. Stilul în sine, chiar al celui mai artist scriitor, nu spune mare lucru. Cuvîntul și expresia sînt așezate în propoziție ca veșminte ale vieții noastre interioare. „Dubla funcțiune" a limbajului, în vorbirea curentă și în artă e o recunoaștere a facultății obiective a graiului de a păstra și transmite fără echivocuri gîndurile. Stilul, forma depind de conținutul de idei, de fondul operei literare, de personalitatea creatoare a artistului. „Ceea ce vom numi «stilul» unui scriitor va fi ansamblul notațiilor pe care el le adaugă expresiilor sale tranzitive și prin care comunicarea sa dobîndește un fel de a fi subiectiv, împreună cu interesul ei propriu-zis artistic. Îmbogățite cu aceste adausuri, expresiile limbii ne introduc în intimitatea unei individualități, într-o sferă proprie de a resimți lumea și viața" (*Problema stilului* în *Arta prozatorilor romîni*, p. 20). Studiul stilistic al lui Tudor Vianu este de altminteri o urmărire, după sistemul paralelelor, dintr-o parte a felului cum forma poetică plasticizează ideea și, din cealaltă parte, cum ideea

Scanned with OKEN Scanner

poetică bogată în semnificații, cu un conținut adînc de viață cere o formă poetică egală. Lucrările sale pornesc de la recunoașterea rolului capital al limbajului în definirea particulară a operelor de artă. Frumosul artistic nu plutește pe deasupra cărților și nu stă în cămara interzisă, ferecată cu șapte peceți. El se materializează și există din momentul în care e turnat pe tiparele formei. Iar Vianu se folosește de stilistică ca de o modalitate de cercetare menită să înfățișeze și să explice orfevreria literatului de a da viață unui conținut de idei și sentimente, de „aspectul propriu-zis artistic, adică acela care este făcut din gruparea materialelor, inexpresive artisticește atîta timp cît artistul nu le-a supus prelucrării lui, cît și din valorile stilistice pe care creatorul le extrage și le dezvoltă din imensul rezervor de virtualități a limbii". Căci, notează autorul primei estetici romînești: „Forma operei literare este însuși conținutul ei, sesizat în ceea ce el cuprinde mai original" (*Măiestria stilistică*, p. 6). Tudor Vianu evidențiază prin stilistică personalitatea și originalitatea, spiritul creator al fiecărui artist, acest geniu al omului de a-și înfrumuseța limbajul și comunicarea cu semenul său pentru a da o expresie cît mai elevată gîndurilor și sentimentelor care îl caracterizează. Însă artistul nu e cioplitorul care utilizează cel dintîi ciocanul. Există înaintea scriitorului o *măiestrie artistică* a limbajului viu, prin participarea colectivă a oamenilor. Formele, expresiile, inovațiile pe care le descoperă marele creator „de limbă" se află latent în limbajul general și nu așteaptă decît pe acela care știe să le descopere și să le prețuiască.

„Există o artă literară pentru că există un element artistic în vorbirea tuturor oamenilor și există artiști literari pentru că, în anumite condiții și pînă la un punct, toți oamenii pot fi artiști, atunci cînd vorbesc. Dacă arta literară produce narațiuni, dialoguri, descrieri, efuziuni lirice, maxime și sentințe, împrejurarea e posibilă pentru că toți oamenii, în vorbirea lor, pot să povestească, să întrebe și să răspundă, adică să converseze, să-și exprime emoțiile și reflecțiile lor generale asupra lumii și vieții. Toate marile genii ale literaturii corespund deci cîte uneia din unitățile de comunicare ale limbajului, pe care ele le dezvoltă și le conduc la perfecțiunea exprimării artistice. Astfel, arta literară și măiestria stilistică nu numai că folosesc elementele puse la dispoziție de vorbirea comună, dar în același

Scanned with OKEN Scanner

timp extind şi perfecţionează procedee care nu sînt străine vorbitorului obişnuit" (*Măiestria stilistică*, p. 9).

Deci, în primul rînd, există o preparaţie de veacuri a limbii prin folosirea ei de către colectivitatea socială, căreia artistul, ulterior, îi dă forma şi expresia dorită. Tudor Vianu preţuieşte şi remarcă rolul poporului în formarea acestui tezaur inepuizabil al limbii vorbite pus la îndemîna scriitorului. K. Vossler recunoscuse de la începutul veacului o anume interpătrundere între limba vorbită de mase şi cea a scrisului, întrucît facultatea de a „crea" limba aparţine deopotrivă amîndurora. În exegeza lui Vianu rămîne prezentă această coordonare şi referire atentă la limba vie a poporului, pe fundalul căreia expune, analizează şi caracterizează „limba" fiecărui scriitor, stilul său propriu. Menirea scriitorilor este de a dezvolta unele tendinţe şi predispoziţii estetice ale limbii vorbite, îmbogăţind cu noi sunete, culori, acorduri pline de semnificaţii inedite, limba naţională. Scriitorii nu-i apar lui Tudor Vianu ca nişte maeştri izolaţi unul de altul care îşi desăvîrşesc în ascuns propriul monument. Dimpotrivă operele lor, sub aspectul lexical şi stilistic, cresc ca o arborescenţă pe trunchiul unic al limbii poporului. Stiluri „pure" nu există. Caracterul social al artei, prezenţa scriitorului într-un anume moment istoric, ambianţa literară etc. lasă urme şi pe această latură a operei literare. Conlucrează deopotrivă tradiţia literară, cultura, istoria literară. În această privinţă „Cercetarea stilului" aplicată literaturii secolului al XIX-lea serveşte ca un model de discuţie, dar şi de înţelegere complexă şi nuanţată a problemei.

Arta prozatorilor romîni (Editura Contemporană, 1943) este lucrarea fundamentală de stilistică a lui Tudor Vianu şi una dintre cele mai originale opere ale sale. Este o istorie a artei literare a prozei romîneşti, fără egal în bibliografia de specialitate. Viziunea cercetării urmăreşte fenomenul în procesul său dialectic, într-o desfăşurare de la simplu la complex, spre o permanentă perfecţionare a instrumentelor de comunicare a epicii noastre. Stilurile, „tehnicile" literare, sînt privite în lanţul evolutiv al speciei şi în cadrul particular istoric. Dezvoltarea romanului romînesc după primul război mondial „degajează realismul de elementele lirice şi de unele din cele artistice ale sintezei anterioare, pregătită de

Scanned with OKEN Scanner

ironiştii şi umoriştii epocii. Introduce apoi pictura socialului, a omului ca element de grup şi a stărilor de mulţime şi creează tehnice noi pentru evocarea vieţii sufleteşti mai adînci sau mai complexe".

Scriitorii *Junimii* vin după retorismul şi patetismul paşoptist şi după primele manifestări ale realismului. Marile personalităţi aparţinînd epocii literare clasice ridică proza romînească la un stadiu calitativ superior: ...„literatura stabileşte contactul cu limba vorbită, lirismul şi reflecţiunea se introduc în proză, şi scrupulul conştiinţei artistice înlocuieşte ce era diletantic în manifestaţiile mai vechi".

„Stilurile" individuale se grupează şi se asociază în funcţie de idealul estetic al vremii, de cerinţele şi interesele de clasă. Cadrul şi conţinutul social al artei imprimă stilului individual un caracter corespunzător. E rostul personalităţilor creatoare de a filtra influenţele stilurilor contemporane şi de a le da o expresie individuală. Tudor Vianu fixează întotdeauna acest context larg social şi cultural în care se afirmă şi înfloreşte o anume personalitate. Ca să demonstreze stilul teatrului caragialian, mărturisea odată, a parcurs discursurile parlamentare şi electorale, descoperind în epocă un atare stil. Există în cercetarea sa stilistică apelul permanent la păstrarea unei legături organice cu epoca şi cu procesul cultural colectiv al vremii. De aceea *Arta prozatorilor romîni* nu e ameninţată de estetismul formalist şi de tehnicism. Stilurile prozatorilor romîni nu sînt veşmintele de epocă în vitrine, ori depozite de frumuseţi artistice. Adică nu sînt şi nu rămîn nişte forme şi tipare, ci sînt expresia însăşi a operei literare, ceea ce îi conferă într-o mare măsură individualitatea şi originalitatea în ansamblul mişcării beletristice a epocii. Fără acestea noţiunea de artă ar dispare. Comentariul independent al conţinutului este o aberaţie critică, nu valorează nimic în sine. Şi Tudor Vianu nu separă aceste elemente a căror unitate singură exprimă pe de-a-ntregul frumuseţea operei literare. *Arta prozatorilor romîni* are în vedere prin cercetarea valorilor stilistice şi a procedeelor de artă tocmai inseparabilitatea acestui tot al operei literare, arătînd uneltele şi procedeele particulare cu care scriitorii îşi pun în valoare idealul lor estetic. Stilurile se leagă într-o ordine ascendentă printr-o interacţionare reciprocă, în funcţie de fiecare

moment istoric dînd, ca într-un coral magnific, prin varietate, un tablou unic al limbii și expresiei artistice a literaturii unui popor. Limba și stilul scriitorilor secolului al XIX-lea, cu popasurile de lungă durată lîngă operele lui Bălcescu, Eminescu, Odobescu, Caragiale, nu diversifică prin varietatea și personalitatea fiecăruia limba literară a secolului, ci o dezvoltă pe o infinitate de căi și cu o infinitate de mijloace. Chiar și în cele mai speciale studii de stilistică, ca cele publicate în *Limba romînă*, Tudor Vianu nu abandonează sfera realistă, studiul sigur și exact, temeinic și metodic, prin care, alături de studiile sale estetice și de literatură comparată, a cultivat cu o pasiune nobilă și constantă generații în șir de intelectuali, contribuind la procesul delicat de sensibilizare a gustului public. Profesorul de estetică al culturii moderne romînești le oferea cu generozitatea sa caracteristică acele mijloace de investigație acumulate prin muncă de o viață în bibliotecă, fără de care nu e posibilă înțelegerea complexă și recunoașterea sigură a adevăratei frumuseți a operei de artă.

Eliberînd stilistica din rolul de ultim capitol al istoriei limbii și al istoriei literaturii, el a transformat-o în schimb într-o disciplină indispensabilă și uneia și alteia. Tudor Vianu e creatorul stilisticii romînești în accepția ei contemporană, cu un obiect și scop propriu.

Firește e doar una din componentele dominante ale personalității de prim rang a lui Tudor Vianu în cultura romînească a secolului nostru.

MARIN BUCUR

Scanned with OKEN Scanner

ARTA PROZATORILOR ROMÎNI

Scanned with OKEN Scanner

DUBLA INTENȚIE A LIMBAJULUI ȘI PROBLEMA STILULUI

Este o constatare plină de consecințe, pentru întreg domeniul studiilor estetice și literare, faptul că limbajul omenesc este însuflețit de două intenții care deși rămîn mai tot timpul solidare, nu sînt mai puțin diferite în spiritul și direcția lor. Am arătat și altă dată[1] că cine vorbește, o face pentru a-și împărtăși gîndurile, sentimentele și reprezentările, dorințele sau hotărîrile, dar că în același timp comunicările sale năzuiesc să atingă o sferă anumită a semenilor care întrebuințează același sistem de simboluri lingvistice. Cine vorbește „comunică" și „se comunică". O face pentru alții și o face pentru el. În limbaj se eliberează o stare sufletească individuală și se organizează un raport social. Considerat în dubla sa intenție, se poate spune că faptul lingvistic este în aceeași vreme „reflexiv" și „tranzitiv". Se reflectă în el omul care îl produce și sînt atinși, prin el, toți oamenii cari îl cunosc. În manifestările limbii radiază un focar interior de viață și primește căldură și lumină o comunitate omenească oarecare.

Cele două intenții ale limbajului stau într-un raport de inversă proporționalitate. Cu cît o manifestare lingvistică este menită să atingă un cerc omenesc mai larg, cu cît crește valoarea ei „tranzitivă", cu atît scade valoarea ei „reflexivă", cu atît se împuținează și pălește reflexul vieții interioare care a produs-o. Generalitatea

---

[1]. Cp. *Arta și Frumosul*, 1931, pag. 20 urm.; apoi *Estetica*, ed. a II-a, pag. 25 urm.

Scanned with OKEN Scanner

unei formulări crește prin însuși sacrificiul intimității și adevărului ei subiectiv. O ecuație matematică, o lege mecanică, o formulă chimică sînt fapte lingvistice menite prin structura lor să se împărtășească oricărei inteligențe omenești. Ele nu sînt limitate nici de caracterul național al limbilor, nici de felul particular al tendințelor și sensibilității celui care le înregistrează. Cînd spun de pildă că „suma unghiurilor unui triunghi este egală cu două unghiuri drepte" sau cînd afirm că „corpurile se atrag în raport direct cu masa" și în raport „indirect cu pătratul distanței lor" construiesc un fapt de limbă care se poate transmite oricărei inteligențe omenești, dar care nu comunică nimic despre mine însumi. Prin această aserțiune relativă la raportul dintre lucruri nu transpare nici un reflex din intimitatea psihică a vorbitorului.

Oricine vede însă că nu același este cazul unui vers de Eminescu sau Racine. Valoarea de circulație a unor asemenea fapte de limbă este cu mult mai restrînsă. Răsunetul reținut din intimitatea spirituală care le-a proiectat este însă nemăsurat mai puternic. Tranzitivitatea lor este mărginită; reflexivitatea lor este infinită. Există creații ale poeziei în care privim ca într-un abis fără fund. Citească-se versul lui Eminescu: „*Apele plîng clar izvorînd în fîntîne*". Este limpede că intenția reflexivă a acestei manifestări de limbă întrece cu mult intenția ei tranzitivă. Căci nu știrea despre felul cum izvorăsc apele interesează în acest vers, ci acel înțeles emotiv și muzical al lucrurilor precipitat în intimitatea subiectivă a poetului. Nu toți cititorii acestui vers vor putea realiza intenția lui reflexivă. Tranzitivitatea lui va scădea prin însăși dificultatea de a percepe acea semnificație muzicală a lucrurilor apărută poetului. Poetul își va fi limitat cercul autenticilor lui cititori prin însăși adîncimea și adevărul subiectiv al expresiei sale.

Dar deși cele două amintite intenții ale limbajului sînt deosebite prin caracterul lor, ele se găsesc într-un raport de cooperare care trebuiește precizat. Poate că printre faptele lingvistice numai ecuațiile matematice

Scanned with OKEN Scanner

și legile științifice sînt acelea în care tranzitivitatea domină în chip absolut. Numai în aceste fapte lingvistice apoi urma oricărui reflex al vieții interioare este eliminată cu desăvîrșire. Am văzut că cine ia cunoștință de una din formulările exacte ale științelor nu primește nici o veste despre felul general de a fi sau despre momentul sufletesc particular al persoanei care a enunțat mai întîi acele formulări sau care le repetă în fața noastră. Reflexivitatea legilor și formulelor științifice este nulă. În restul manifestărilor lingvistice, intenția tranzitivă și reflexivă se găsește deopotrivă la lucru, deși una din aceste intenții poate deveni preponderentă. Astfel locurile comune, expresiile care se repetă, formulele de întîmpinare și de politețe etc. sînt fapte de limbă în care puterea de a se transmite a crescut prin însuși sacrificiul virtuții lor de a exprima dispoziția generală sau actualitatea sufletească a celui care le întrebuințează. Reflexivitatea acestor formulări nu este nulă, dar este atenuată. În direcția atenuării reflexului subiectiv se dezvoltă și limba practică și comună, în care nevoia de a transmite scade valoarea limbii ca document interior. Desigur, a transmite înseamnă a transmite „ceva". Sub semnul social trebuie să se găsească o realitate individuală. Dar această realitate poate aparține ea însăși straturilor mai socializate și mai impersonale ale conștiinței individuale sau poate aparține păturilor ei mai intime și mai subiective. Astfel, în scrisorile de afaceri sau de politețe și în conversațiile uzuale reflexul individual provine din ceea ce sîntem obișnuiți a considera drept zonele mai superficiale ale conștiinței. Convenționalismul acestor manifestări este notoriu. În creațiile poeziei reflexul urcă din zonele ei mai adînci.

Am arătat că există fapte lingvistice în care reflexivitatea este nulă sau mult atenuată. Există oare fapte lingvistice în care tranzitivitatea lor se găsește în aceeași situație și în care reflexul interior urcă pînă la cel mai înalt grad cu putință? Desigur, o expresie lingvistică în care puterea de a se transmite este anulată nu poate fi judecată nici în virtutea ei de a reflecta fondul subiectiv

al vorbitorului. Delirul unui nebun nu poate fi apreciat nici ca fapt lingvistic tranzitiv, nici ca fapt reflexiv. Din această pricină, toate manifestările limbii în care tranzivitatea se apropie de punctul nul nu pot fi judecate decît în raport cu aspirația, cu veleitatea lor. Știm, de pildă, că operele suprarealiștilor moderni sînt însuflețite de năzuința de a transcrie lectura cea mai adîncă a conștiinței în sine însăși. Pentru a obține acest rezultat, suprarealistul nu vrea să rețină nimic, în scrierile sale, din ceea ce se organizează în straturile conștiente și lucide ale sufletului. El refuză chiar lucrarea discriminativă a atenției, adică a atitudinii negative al cărei prim rezultat va fi eliminarea din conștiință a destăinuirilor ei cele mai adînci. Suprarealistul se va opri deci la „dictarea subconștientului", la „automatismul psihic", menit să scoată la iveală fondul lui cel mai intim subiectiv. Citească însă cineva oricare din lucrările suprarealiștilor și va constata cum slaba lor tranzivitate crește din însăși veleitatea adîncimii lor. De altfel, în mod foarte general se poate spune că obscuritatea în literatură este un efect al desocializării expresiei prin concentrarea exclusivă a vorbitorului către procesul său subiectiv. Una din cauzele obscurității în literatură este coborîrea în adîncimi care îl lipsește pe vorbitor de puterea de a transmite. Sînt obscuri autorii cari dorind să se exprime cît mai complet și mai profund nu mai ajung să comunice cu alții. Dimpotrivă, preocuparea scriitorului de a se face înțeles, creșterea intenției sale de a transmite îl împinge adeseori către superficialitate și convenționalism.

Expresia literară este pîndită astfel de două primejdii, decurgînd din natura însăși a limbajului. Cu aceeași dreptate se poate spune că expresia literară se organizează pe linia de demarcație a celor două intenții ale limbii. Opera literară reprezintă o grupare de fapte lingvistice reflexive prinse în pastă și purtate de valul expresiilor tranzitive ale limbii. Desprind la întîmplare, dintr-o povestire a lui Mihail Sadoveanu, următorul pasagiu: *„Vremea era pe la toacă, dar căldura era încă în*

toi și juca rotind ca răsfrîngerile unei ape tainice pe deasupra caselor adormite. Ulița ridica, pustie și singuratică, spre strălucirea asfințitului. Clopote începură a bate dulce și trist, de la bisericile tîrgului. Fetița se opri o vreme în loc, ascultînd". Analiza poate distinge destul de limpede, în șirul acestor notații, expresiile care au o simplă valoare tranzitivă de acele care adaugă reflexul viziunii și sentimentului intim al scriitorului. „*Vremea era pe la toacă... căldura era în toi... ulița ridica... clopotele începură a bate... fetița se opri...*" sînt comunicări a căror putere de transmitere este nelimitată, dar care nu ne spun nimic despre acel care le face. Aproape fiecare din aceste notații sînt însoțite însă de un adaos de comunicări, prin care pătrundem în straturi mai adînci ale conștiinței celui care ni le transmite. Peste știrea nudă se adaugă aureola unei ambianțe subiective. O lectură atentă a pasagiului de mai sus ne face să simțim din moment în moment cum trecem de la simpla intenție tranzitivă la intenția reflexivă. Privită în totalitatea ei, amintita expresie literară este produsul coadaptării celor două intenții, punerea lor de acord într-un întreg în același timp comprehensibil și expresiv. Citească-se oricare alt pasagiu împrumutat poeților sau prozatorilor artiști: Analiza va putea deosebi destul de limpede cîmpul de acțiune al celor două intenții și limitele lor respective.

Ceea ce vom numi „stilul" unui scriitor va fi ansamblul notațiilor pe care el le adaugă expresiilor sale tranzitive și prin care comunicarea sa dobîndește un fel de a fi subiectiv, împreună cu interesul ei propriu-zis artistic. Îmbogățite cu aceste adaosuri, expresiile limbii ne introduc în intimitatea unei individualități, într-o sferă proprie de a resimți lumea și viața. Stilul este așadar expresia unei individualități. „*Stilul este întrebuințarea individuală a limbii*", spune odată renumitul lingvist Vossler, variind o formulă mai veche. „*Le style c'est l'homme même*", spusese Buffon. Vestitul naturalist francez recunoștea prin această sentință caracterul oarecum natural al stilului. Dacă stilul este omul însuși, nu

Scanned with OKEN Scanner

rezultă oare că orice om are un stil al său, un chip de a întrebuința instrumentul general al limbii capabil de a-l exprima în diferențierea lui individuală? Dacă s-a putut face vreodată această afirmație categorică, lucrul se datorește unui concept incomplet al individualității omenești. Contribuția modernă a științelor sociale ne mijlocește astăzi o altă înțelegere a fenomenului individualității. Oamenii nu sînt realități complete și închise în mijlocul unei societăți care rezultă numai din însumarea lor. Buffon, debitorul liberalismului atomist al secolului al XVIII-lea, putuse crede astfel. Astăzi, știm mai bine că așa-numitele individualități omenești sînt produsele de interferență a mai multor influențe sociale. Prin poarta individualității pătrundem pe căile mai multor feluri generale de a fi. Acestei împrejurări i se datorește faptul că nu numai vorbitorii comuni, dar și scriitorii cei mai de seamă prezintă între ei afinități, ca unii cari aparțin anumitor cercuri ale societății și ca unii cari sînt mișcați de anumite curente intelectuale, morale și estetice. Pentru cercetătorul de azi există nu numai stiliști, dar și stiluri; nu numai scriitori individuali, dar și grupări care îi conțin, curente care îi poartă.

Scanned with OKEN Scanner

PROBLEMELE METAFOREI ŞI ALTE STUDII DE STILISTICĂ

Scanned with OKEN Scanner

I. ORIGINILE METAFOREI

Printre diferitele figuri ale vorbirii distinse de vechea Poetică, metafora este desigur aceea care a trezit în mai mare măsură interesul cercetătorilor. Metafora este poezia însăși. „*Fără apercepție metaforică, poezia încetează să mai fie poezie*", scrie un estetician modern, E. Elster (*Prinzipien der Literaturwissenschaft — Principiile științei literare*, n.r. — II, 1911, pag. 137). Foarte de timpuriu s-a înțeles că silindu-ne a afla originile metaforei, funcțiunile pe care le îndeplinește și structura ei, putem spune că ne-am însușit cunoștințele esențiale în ce privește izvoarele poeziei, rolul ei în ansamblul spiritului și forma ei caracteristică. Metafora este rezultatul exprimat al unei comparații subînțelese. Cînd cineva numește în chip metaforic pe leu „regele pustiei", el exprimă rezultatul comparației dintre ființa regelui și a leului: după cum regele ar fi cel mai de seamă om printre semenii săi într-o societate anumită, tot astfel leul printre celelalte animale ale deșertului. În ce moment al dezvoltării spirituale a omului este oare executat acest transfer de la o noțiune la alta, care ne permite a exprima pe una din ele prin cealaltă? Ce nevoi spirituale au putut determina pe oameni să adopte acest mod impropriu al exprimării? Termenul metaforic care se substituie celui propriu este în parte identic cu acesta din urmă și în parte deosebit de el. Dacă ar fi identitate absolută între cei doi termeni, n-ar putea exista nici un motiv aparent care să ne facă a prefera pe unul din ei celuilalt. Dacă ar fi completă eterogenie între cei doi

Scanned with OKEN Scanner

termeni, n-ar fi cu putință apropierea lor. Dacă posibilitatea îmbinării acestor doi termeni deosebiți există totuși, este aci un semn că alți termeni, rămași neexprimați, mijlocesc și impun apropierea. Metafora are deci o structură adîncă, vrednică a fi cercetată. Literatura în legătură cu problemele metaforei este foarte abundentă. În mica cercetare de față ne-am propus a reda esențialul dezbaterilor purtate în această privință, pe care dorim a-l spori cu acele vederi îndreptățite atît de considerarea critică a vechilor teorii cît și de un nou examen al faptelor de expresie corespunzătoare.

Aristoteles a descris metafora și spețele ei, dar nu s-a întrebat în ce moment și din ce nevoi a apărut ea mai întîi. Una din primele păreri antice în această privință apare la Cicero (*De oratore*, III, 38), care arată că metafora s-a ivit cu necesitate dintr-o anumită indigență a limbii. Lipsind expresiile proprii pentru noțiunile pe care experiența în creștere a oamenilor le făcea necesare, aceștia au trebuit să denumească noile noțiuni prin expresii vechi. Dar, adaugă Cicero, după cum veșmintele au apărut din nevoia de a ocroti corpul împotriva frigului, dezvoltîndu-se mai tîrziu în podoabe, tot astfel metafora impusă la început de lipsurile limbii a devenit mai apoi un obiect al desfătării retorice. Explicația lui Cicero a rămas multă vreme aceea a autorilor de Poetice și Retorice. Amintirea nevoilor care au impus metafora altădată pare totuși să se fi atenuat cu timpul, încît în secolul al XVIII-lea Giambatista Vico socotește necesar să rectifice cu energie înțelegerea metaforei ca podoabă. În marea lui construcție de filozofie a istoriei (*Scienza nuova*, 1725), Vico distinge o fază poetică a spiritului omenesc anterioară aceleia filozofice, căreia îi aparțin modernii: prefigurație a vastelor scheme în legătură cu dezvoltarea spirituală a omenirii, stabilite de Condorcet și de Auguste Comte. În faza lor poetică, oamenii presupun un univers însuflețit, în care fiecare lucru este posesorul unei vieți trupești și sufletești, deopotrivă cu a noastră. Singurul mijloc

Scanned with OKEN Scanner

al oamenilor vechi de a înțelege lumea și de a-și extinde experiența era de a asimila obiectele noi ale acesteia cu acelea date în propria experiență a corpului și a sufletului nostru. Vico este primul teoretician al animismului primitiv. Potrivit metafizicii primitive, oamenii sînt înclinați deci să denumească aspectele universului văzut prin cuvinte întrebuințate la origine pentru realitățile corpului, vorbind de pildă despre *creștetul* sau *piciorul* unui munte, despre *gura* unui rîu, despre o *limbă* de mare sau despre *sînul* ei, despre *brațul* unui fluviu, despre o *vînă* de apă, despre *măruntaiele* pămîntului, despre cerul care *rîde* ș.a.m.d. Orice metaforă este în chip esențial o personificare. Pe toate treptele dezvoltării lor, oamenii n-au cunoscut cu adevărat decît ceea ce au putut produce ei înșiși. A cunoaște un lucru înseamnă a-l putea produce din propria ta spontaneitate[1]. Această doctrină îl făcea pe Vico să susțină că singurele științe valabile sînt istoria și matematica, adică acelea în care spiritul cunoaște obiectele pe care le-a creat el însuși. Aceeași năzuință stă la originea științelor primitive, în care lucrurilor străine li se atribuie o viață și pasiuni deopotrivă cu ale omului. Așa apar miturile și, printre ele, acele mici mituri care sînt metaforele. Cine compară vechea explicație ciceroniană relativă la originea metaforei cu aceea a lui Vico, nu poate să nu observe însemnata îmbogățire a ideilor obținută de acesta din urmă. Pentru Cicero, metafora era produsul unei operații logice, un simplu transfer de noțiuni, în timp ce pentru Vico ea este rezultatul unei alte mentalități decît aceea a noastră, a unei mentalități prelogice. La temelia metaforei, ne învață Vico, stă o înțelegere deosebită a lumii, o metafizică proprie primei faze a civilizației omenești, care înrudește poezia primitivă cu celelalte produse ale spiritului uman pe aceeași treaptă a dezvoltării lui.

---

[1] *A cunoaște* înseamnă a te naște împreună cu obiectul cunoașterii, va spune Paul Claudel, care descompune în chip semnificativ cuvîntul, scriind *co-naissance*.

Scanned with OKEN Scanner

În același fel, Karl Marx (*Enleitung zur Kritik der politischen Oekonomie — Introducere în critica economiei politice*, n.r.—) va arăta că înțelegerea mitologică a lumii, prezentă în toate produsele artei vechi, este produsul primei relații a omului cu forțele naturii, stăpînite de el în această primă fază prin simpla lui fantezie; un produs care va dispărea îndată ce stăpînirea forțelor naturii va deveni reală.

Metafora fiind rezultatul unui transfer logic de noțiuni, spiritul omenesc nu încetează, pentru Cicero, să producă metafore noi, în timp ce pentru Vico funcțiunea metaforică slăbește o dată cu depășirea fazei prelogice, metaforele poeziei mai noi nefiind decît exerciții retorice mai mult sau mai puțin ingenioase, cărora le va lipsi viața mai adîncă a primelor forme. Cine dorește să afle poezia cea mai autentică trebuie așadar s-o caute la vechile popoare, în eposurile homerice de pildă. În dezbaterea relativă la meritele anticilor și ale modernilor în faptele culturii, renumita *Querelle des anciens et des modernes — Disputa dintre antici și moderni*, n.r. — pe care francezii o impun spiritelor europene încă de la finele veacului al XVII-lea, Vico stă, în ce privește poezia, de partea susținătorilor celor vechi, totuși pentru motive deosebite de cele ale clasicilor, un Boileau, un La Bruyère, un La Fontaine. Preeminența poeziei celor vechi nu rezultă, pentru el, din faptul că aceștia au găsit mai întîi acele modele ale gustului, fundate pe rațiune, pe care modernilor nu le rămîne decît să le imite. Poezia nu este pentru Vico o întreprindere a rațiunii, ca pentru Boileau, și superioritatea întrupărilor ei vechi stă tocmai în faptul că ele se dezvoltă din spiritul preraațional și prelogic al primei faze a civilizației. Răsturnarea vechilor poziții în mintea lui Vico este atît de radicală, încît el anunță cu aproape o sută de ani mai înainte ceea ce va deveni gustul romantic, amator de folclor și de expresiile naive, dar cu atît mai autentice, ale mitologiilor nordice sau ale poeților medievali, recitiți acum cu un deosebit entuziasm. Totuși, în plin romantism german descoperirea epocală

Scanned with OKEN Scanner

a lui Vico primește o mică modificare, de altfel neafișată ca atare. Pentru Jean Paul Richter (*Vorschule der Aesthetik*, 1812), metafora este produsul unei faze mai vechi a spiritului, totuși nu al primei lui faze. În prima etapă a dezvoltării lui, omul trăia în strînsă comunitate cu natura. A trebuit ca această comunitate să se desfacă și omul să se dezintegreze din natură, a trebuit să se producă o anumită înstrăinare între natură și om, pentru ca acesta, în dorința de a o înțelege, să-i împrumute propriul său eu și să obțină astfel primele metafore. Metafora este, așadar, și pentru Jean Paul personificare, dar nu ca un rezultat al primului moment al spiritului, ci al unui moment următor.

Toate aceste speculații asupra originii metaforei au avut incontestabilul merit de a fi pus problemele. Vechile metode însă au fost judecate cu timpul insuficiente. Noile lumini în problemele semnalate mai sus nu mai sînt cerute astăzi simplelor deducții sau ipotezelor necontrolate cu privire la mentalitatea oamenilor de altădată, ci materialelor pe care le pun la dispoziție și le pot interpreta cu instrumentele lor moderne de investigație etnologii, lingviștii și psihologii. Metafora fiind un fapt de limbă, energiile care au produs-o altădată trebuie să fie active și astăzi. Studiul limbii ar putea să ne dea în această privință lămuririle necesare. Resortul expresiei fiind însă de caracter psihologic, nu este oare firesc să ne adresăm științei sufletului pentru a obține explicațiile căutate? Dacă este vorba apoi să investigăm originile, nu este natural să le căutăm în acele societăți moderne care mențin alături de noi formele cele mai vechi ale civilizației omenești, adică societățile primitive? Etnologii au în această privință să-și spună cuvîntul. Cît despre afirmația că în eposurile homerice am afla formele metaforice cele mai apropiate de originile lor, contribuții interesante vom găsi, fără îndoială, în cercetările filologilor clasici. Să urmărim deci soluțiile aduse de acești feluriți specialiști în problemele pe care ni le-a lăsat moștenire vechea speculație.

Scanned with OKEN Scanner

II. FUNCȚIUNILE METAFOREI

Între problema originilor și aceea a funcțiunilor există o strînsă legătură, de care este necesar să ne dăm seama mai înainte de a trece la o nouă sferă de întrebări, menite să ne apropie cu încă un pas de cunoașterea mai completă a fenomenului metaforei. Cine se întreabă în ce moment al timpului au apărut primele metafore dorește să afle și nevoile spirituale pe care ele le-au satisfăcut, adică funcțiunile împlinite de metafore în momentul precis al apariției lor. Pe de altă parte, cine se întreabă care sînt funcțiunile metaforice poate spera să obțină un răspuns în legătură cu momentul apariției lor. Căci printre funcțiunile pe care le exercită metafora astăzi poate să se găsească și acelea pe care le-a îndeplinit altădată, cunoașterea acestora din urmă putînd aduce precizări și în legătură cu originea ei. Hotărîndu-ne, în paginile ce urmează, să punem accentul cercetării pe întrebarea relativă la funcțiunile metaforei, la rostul pe care ele sînt chemate să-l împlinească în viața spirituală a omului, nu părăsim deci preocuparea relativă la origini. Această preocupare este mai degrabă atît de intim întrețesută cu sfera de probleme ale funcționalității, încît urmărindu-le pe acestea din urmă, putem spera să obținem un adaos de lumini și în chestiunile care ne-au reținut pînă acum mai cu dinadinsul.

Cît de strîns sînt legate problemele originii și acele ale funcțiunilor metaforei ne-o dovedește Vico însuși, creatorul modern al filozofiei metaforei. Stabilind momentul apariției acesteia în prima fază de dezvoltare

Scanned with OKEN Scanner

a spiritului omenesc, adică în faza lui poetică, Vico răspunde și întrebării relative la funcțiuni. Metafora apărea, pentru Vico, în acel moment în care, ca instrument adecvat al unei mentalități animiste, ea putea să corecteze relativa sărăcie a primelor idiomuri omenești. Acest moment odată depășit, metafora își pierdea însă, pentru Vico, vechiul ei rost, încît tot ce întîmpinăm ca metafore în operele poeților mai noi este departe să posede substanța sufletească a primelor lor întruchipări. Unii din continuatorii lui Vico și, în primul rînd, Alfred Biese, despre a cărui cercetare am amintit și mai înainte, sînt însă departe de a socoti că funcțiunea metaforei este istovită astăzi. După părerea lui Biese, metafora este o categorie universală a culturii omenești, un instrument care a colaborat nu numai la formarea limbilor și a reprezentărilor noastre mitice și religioase; ea este și forma generală a expresiei în arte, în toate artele, nu numai în poezie, deoarece, după estetica simpatiei, care începuse a se impune în vremea lui Biese, chiar artele plastice deopotrivă cu cele muzice, manifestînd în formele lor un conținut de sentimente omenești, obține acea *personificare*, care pentru acest cercetător alcătuiește firea însăși a metaforei. Mai mult decît atît, pentru Biese metafora este și un instrument al cunoașterii filozofice. În acest punct, vechile păreri ale lui Vico sînt depășite în chipul cel mai izbitor. Căci dacă pentru filozoful italian vechea funcțiune și însemnătate a metaforei încetase o dată cu trecerea spiritului omenesc din faza lui poetică în cea filozofică, pentru urmașul lui modern, pentru Biese, rostul metaforei se menține în interiorul acestei din urmă faze. Alți teoreticieni mai noi au reprezentat de altfel aceeași părere, întrebarea relativă la rostul filozofic al metaforei alcătuind una din problemele cele mai de seamă ale metodologiei filozofice și una din acele al căror examen poate completa ideile noastre cu privire la validitatea teoriilor viciene. Să ne întrebăm deci care poate fi funcțiunea filozofică a metaforei, înainte de a vedea care sînt funcțiunile ei psihologice și estetice.

Scanned with OKEN Scanner

A. FUNCŢIUNEA FILOZOFICĂ A METAFOREI

În cercetarea sa asupra metaforei în filozofie, Biese începe prin a ataca poziţiile hegelianismului, care socotea că gîndirea poate cuprinde realul prin simpla dezvoltare dialectică. Noţiunea gîndirii pure este însă o noţiune eronată. „*Cugetarea*, observă Biese, *are nevoie de un conţinut gîndit, de un obiect, şi pe acesta nu-l poate da decît intuiţia*." Această formulare a lui Biese ar părea că întăreşte părerea că în operaţiile minţii se reflectă un aspect al realităţii. Totuşi acesta din urmă nu apare cugetătorului amintit, foarte pătruns de subiectivismul veacului, decît în forme prelucrate, subiectivate. Imaginile fanteziei asupra cărora lucrează gîndirea filozofică sînt pentru Biese metafore, adică rezultatele reprezentării unei realităţi exterioare prin analogie cu propria noastră viaţă internă. „*Lumea nu ne devine în adevăr cunoscută*, ne spune Biese, *decît în măsura în care o trăim, adică întrucît o transformăm după legile spiritului nostru şi întrucît îi împrumutăm propriile noastre atribute spiritual-corporale*." Obiectul cel mai direct şi singurul cert al intuiţiei ar fi deci experienţa internă, încît dacă nu putem cunoaşte necunoscutul decît reducîndu-l la ceea ce am cunoscut mai înainte, ar fi limpede atunci că opera cunoaşterii nu se poate produce decît în formele metaforei, adică prin analogie cu propria noastră viaţă interioară. Orice filozofie ar fi deci în esenţa ei antropomorfică. Rolul metaforei în filozofie, susţine Biese, este cu atît mai mare cu cît

Scanned with OKEN Scanner

servindu-ne de graiul vorbit nenumăratele transferuri metaforice ale acestuia trec în sistemul de noțiuni al gîndirii, colorîndu-l în întregime. Dovada acestor aserțiuni caută s-o obțină Biese străbătînd întregul domeniu istoric al filozofiei, pentru a scoate în relief, în succesiunea sistemelor, elementul metaforic pe care fiecare din acestea îl cuprinde. Nu sînt oare Ideile lui Platon hipostazarea noțiunilor umane și oare conceptul substanței la Spinoza nu are ca atribute pe acele pe care omul ca ființă fizică și spirituală le cuprinde în sine, adică întinderea și cugetarea? Eul, la Fichte, Absolutul la Hegel, Voința la Schopenhauer și Inconștientul la Hartmann nu sînt apoi deopotrivă personificări metafizice ale realității ultime? Hegel socotea, în fine, că legile de dezvoltare ale lumii sînt propriile legi ale inteligenței omenești, autorizînd prin această analogie metaforică metoda purei speculații filozofice. Antropocentrismul ar fi deci la el acasă în întregul domeniu al filozofiei. Vico socotea că spiritul omenesc gîndește metaforic numai în prima lui fază, în faza prefilozofică. Iată însă că Biese credea că nici filozofia nu se poate lipsi de metafore și că analogiile personificatoare sînt un instrument de cunoaștere chiar în operațiile cele mai înalte ale filozofării.

Pentru aprecierea contribuției lui Biese trebuie spus mai întîi că noțiunea sa despre metaforă este destul de particulară. Urmîndu-l în această privință pe Vico, Biese nu distinge între metaforă și personificare. Fără îndoială, personificarea este și ea rezultatul transferului expresiei a două realități. Spiritul cunoaște însă și cazul altor transferuri metaforice decît acele dintre expresia unei realități externe și aceea a stărilor și evenimentelor propriului nostru eu. Cînd vorbim de pildă despre *lună* ca despre un *scut de aur*, nu operăm nicidecum un transfer personificant, deși facem o metaforă. Biese pare însă a nu cunoaște decît metaforele personificatoare. S-ar putea spune totuși că în domeniul filozofiei, metaforele aparțin totdeauna acestei categorii. Exemplele

Scanned with OKEN Scanner

pe care le-am spicuit în partea istorică a expunerii lui Biese și altele care li s-ar putea adăuga ne-ar face fără îndoială s-o credem. Antropocentrismul ocupă un loc dintre cele mai întinse în concepțiile filozofice mai vechi și mai noi. Totuși, antropocentrismul nu este o poziție obligatorie a spiritului cunoscător. El este apoi o poziție pe care spiritul, în etapele mai noi ale dezvoltării lui, tinde mai degrabă s-o elimine. Evident, există două atitudini, două gesturi ale cunoașterii. Unul din ele consistă în a modela realitățile externe după stările eului; celălalt în a modela stările eului după realitățile exterioare. Cel dintîi este gestul cognitiv al antropocentrismului și este cu drept cuvînt judecat în raport cu aspirația sufletului de a cunoaște lumea, mai degrabă ca o pricină de eroare decît ca o metodă potrivită de cunoaștere. A regăsi necontenit eul în lume înseamnă a ți-o ascunde pe aceasta din urmă. Cunoașterea ca stabilirea unui raport între eu și lucruri presupune realitatea autonomă a acestora. A cunoaște înseamnă a stabili o relație cu ceva deosebit de tine. A cunoaște înseamnă a ieși din tine, a te depăși. Antropocentrismul este însă reintrare în tine însuți și, în raport cu scopurile imanente ale cunoașterii, o poziție cognitivă inadecvată. Împrejurarea a fost de mai multă vreme recunoscută și prezența elementului antropocentric în vechile sistematizări ale filozofiei a fost denunțată ca o pricină de eroare. Este adevărat că opera cognitivă a spiritului presupune reducerea treptată a necunoscutului la cunoscut. Dar sfera cunoscutului este aceea a experiențelor apropiate ale omului, nu neapărat ale stărilor lui interioare. Astfel, fizica hilozoistă, apărută în cetățile ioniene cu cinci și cu șase sute de ani înaintea erei noastre, reduce întreaga lume la apă și aer, la foc și pămînt, adică la niște elemente pe care omul le găsește în cercul limitat al primelor sale explorări ale lumii externe, nu în sine însuși. Desigur, un Empedocles socotește că ceea ce pune elementele materiale în mișcare, ceea ce le face să se atragă sau să se respingă sînt niște forțe deopotrivă cu ale iubirii și ale urii în sufletul

Scanned with OKEN Scanner

omenesc. Analogizarea personificantă a lucrat, în cadrul acesta, pentru a obține noțiunea *forței*, ca ceva deosebit de *materie*. Dar odată noțiunea forței cîștigată, întregul sens al dezvoltării spirituale ulterioare a fost s-o purifice de amintirile antropocentrice ale începutului. Astfel, cine compară conceptul forței în fizica hilozoistă și în mecanica lui Newton nu poate să nu recunoască progresul făcut tocmai în direcția eliminării elementului metaforic și personificant. Analogia personificatoare a putut deci juca un rol în formarea primelor concepții ale spiritului omenesc, deși nu un rol exclusiv. Această metodă a pierdut apoi din vechea sa însemnătate, în măsura în care spiritul a cucerit domenii din ce în ce mai întinse ale lumii exterioare, încît reapariția personificărilor în concepțiile mai noi este semnul unui arhaism spiritual, pe care critica filozofică se cuvine să-l cenzureze, nu revelația unor condiții permanente ale cunoașterii, așa cum Biese ar fi dorit să ne facă s-o credem. Dar dacă metafora personificantă nu este indispensabilă, alte forme ale ei sînt oare mai constrîngătoare în lucrările cunoașterii?

H. Bergson a afirmat-o odată. În renumitul său articol asupra *Intuiției filozofice*, reprezentînd comunicarea pe care a făcut-o Congresului filozofic din Bologna, în aprilie 1911 (*La Pensée et le Mouvant*), — Gîndirea și Mișcarea, n.r. 1934. Bergson a susținut că toate sistemele filozofice originale se dezvoltă dintr-un fel de punct condensat, care conține virtualmente toată materia dezvoltărilor lor. Acest punct condensat este intuiția filozofică, viziunea nouă a lucrurilor pe care filozoful o aduce omenirii și de care noi nu ne putem apropia decît prin intermediul unei imagini: „*imagine intermediară între simplitatea intuiției concrete și complexitatea abstracțiunilor care o traduc, imagine fugitivă și evanescentă, care obsedează, poate nebăgată în seamă, spiritul filozofului, care îl urmărește ca o umbră de-a lungul tuturor înconjururilor, cugetării sale și care, dacă nu este intuiția însăși, se apropie de ea mai mult decît expresia*

conceptuală și cu necesitatea simbolică, în care intuiția trebuie să recurgă pentru a produce «explicațiile» sale". Pentru a ne da un exemplu despre ce poate fi o asemenea imagine mediatoare și, desigur, metaforică, de vreme ce ea reprezintă, într-un chip relativ inadecvat, intuiția propriu-zisă, Bergson procedează la analiza sistemului lui Berkeley. La o primă vedere, diversele aspecte ale filozofiei lui Berkeley erau cunoscute cercetării filozofice mai vechi sau contemporane. Berkeley este un idealist nominalist, un spiritualist voluntarist și un teist. Redusă la aceste teze generale, nimeni n-ar mai putea recunoaște specificul filozofiei lui Berkeley, a cărei originalitate consistă tocmai în felul în care ea grupează amintitele teze și, mai cu seamă, în intuiția care le susține și în imaginea care o mijlocește pe aceasta. Potrivit acestei imagini, Berkeley percepe materia ca pe o *subțire peliculă transparentă* situată între om și divinitate. Această peliculă rămîne transparentă atît timp cît filozofii nu se ocupă de ea și atunci divinitatea se arată printr-însa. Dar îndată ce metafizicienii sau chiar numai simțul comun, întrucît este metafizician, se ating de ea, pelicula își pierde strălucirea și subțirimea, devine opacă și formează ecran, pentru că niște cuvinte precum Substanță, Forță, Întindere abstractă etc. se strecoară în dosul ei, se depun ca un strat de praf și ne împiedică a percepe divinitatea prin transparență. Imaginea este abia indicată de Berkeley însuși, deși într-un loc el spune în propriii termeni că „*noi ridicăm praful și că tot noi ne plîngem că nu mai putem vedea*". Iată deci cum idealismul nominalist și teist al filozofului englez, observă Bergson, îndată ce este cuprins prin intermediul unei imagini, capătă viață și se afirmă ca o concepție originală asupra lumii. Imaginea metaforică era, pentru Biese, sîmburele însuși al concepției filozofice; ea este pentru Bergson mijlocul ei de a se comunica. Ceea ce unește totuși pe cei doi cercetători este sentimentul că gîndirea pură rămîne insuficientă față de scopurile filozofării, care trebuie să

Scanned with OKEN Scanner

recurgă la fantezie pentru a se constitui sau cel puțin pentru a se comunica. Apropierea aceasta provine din trunchiul comun pe care vederile lor au înflorit, cu rezultate și cu merite de altfel inegale, deoarece unul este un cercetător într-o problemă specială, pe cînd celălalt este un gînditor cu întinse repercusiuni în atîtea domenii ale culturii moderne. Spre deosebire de criticismul anterior al unui Kant, care tindea să separe domeniile și să le afirme în autonomia lor, trunchiul comun de care am vorbit este romantismul, a cărui tendință permanentă a fost să reasocieze domeniile, să înfrățească din nou filozofia și poezia, cugetarea rațională și fantezia. Printre produsele acestei înclinări este și afirmarea rolului pe care imaginea metaforică îl joacă în opera gîndirii sau a comunicării ei. Romantismul a fost o plantă viguroasă. Semințele ei au căzut departe. Astăzi încă întîmpinăm mereu studii care afirmă, cu vechea înclinare romantică, însemnătatea fanteziei și a imaginilor ei metaforice în speculațiile gîndirii.

Un astfel de studiu este acel al cugetătorului spaniol Josè Ortega Y Gasset, profesor de metafizică la Universitatea din Madrid, care în 1924 a publicat *Cele două mari metafore ale filozofiei* (pe care îl folosesc în traducerea germană cuprinsă în volumul *Buch des Betrachters* f.a. — Cartea contemplatorului, n.r. —). Ortega este de părere, ca și Biese altădată, că metafora în filozofie are un rol constitutiv, nu numai pe acela al unui vehicul expresiv. „*Întrebuințăm metafora*, scrie Ortega, *nu numai pentru a face comprehensibilă altora cugetarea noastră prin intermediul unui semn; metafora ne este indispensabilă și pentru a putea gîndi anumite obiective dificile. Metafora este mai mult decît un mijloc al expresiei; ea este un mijloc esențial al cunoașterii.*" Spre deosebire de Biese, metafora nu este pentru Ortega neapărat personificare. Exemplele sale aparțin altor categorii de metafore. Stăpînind apoi un concept mai just al metaforei, potrivit căruia termenii care se înlocuiesc unul pe altul în transferul metaforic sînt însoțiți de conștiința relativei lor discrepanțe, Ortega ajunge să stabilească

o interesantă deosebire între metafora poetică și cea științifică. Ambele speţe de metafore postulează o anumită identitate între două obiecte. Metafora poetică începe însă abia atunci cînd afirmă o identitate mai largă, mai totală dintre cele două obiecte ale comparaţiei subînţelese decît realitatea lucrurilor ne-ar permite s-o facem. Metafora poetică conţine în sine o exagerare care ne place, care vorbeşte puternic fanteziei noastre. Metafora ştiinţifică apare dimpotrivă atunci cînd, pornind de la identitatea dintre două obiecte, spiritul reţine din ea numai atît cît este necesar pentru a capta unele fenomene, care s-ar refuza astfel cunoaşterii noastre. Metafora poetică procedează deci de la mai puţin la mai mult, pe cînd metafora ştiinţifică procedează de la mai mult la mai puţin. Astfel cînd, descriind o grădină, Lope de Vega numeşte ţîşnitura de apă a unei fîntîni săritoare o *lance de cristal*, imaginaţia noastră se complace să asimileze cele două obiecte mai mult decît realitatea o permite. „*Frumuseţea metaforei începe acolo unde sfîrşeşte adevărul ei*". Cînd însă un psiholog vorbeşte despre *fundul sufletului*, el ştie prea bine că sufletul nu este un vas care ar avea un fund, dar prin această metaforă el ajunge să pună în lumină un strat de fenomene sufleteşti care „*în structura sufletului joacă acelaşi rol ca fundul unui vas*". Cu conştiinţa acestui minus între identificarea obiectelor comparaţiei subînţelese procedează filozofii atunci cînd construiesc cele două mari metafore la care revin necontenit teoriile cunoaşterii: metafora conştiinţei ca o *tablă*, pe care se înscriu impresiile, şi metafora conştiinţei ca vas, în care ideile alcătuiesc un conţinut. Multă vreme gnoseologia a folosit metafora conştiinţei-table. Cînd însă Descartes a stabilit că „*singura existenţă certă a lucrurilor este aceea pe care le-o oferă faptul de a fi cugetate... lucrurile au murit ca realităţi, pentru a renaşte ca gînduri* (cogitationes)". Trecerea către metafora conştiinţei-vas a deschis calea idealismului modern.

Importanţa contribuţiilor analizate în urmă stă în faptul de a fi arătat că nu numai metaforele personifi-

Scanned with OKEN Scanner

catoare pot avea un rol în filozofie. Pe de altă parte, părerile amintite mai sus par a pune o nouă problemă, absentă din discuția lui Biese: întrebarea dacă metafora este mijloc al cunoașterii sau numai al exprimării filozofice. Este drept însă că deosebirea între cunoaștere și exprimarea ei este destul de greu de făcut. Căci cunoștința nu este un conținut complet mai înainte de a trece în expresie. Ortega pare totuși să nege acest adevăr, mînat desigur de opinia foarte veche că expresia ar fi copia gîndirii, după cum gîndirea ar fi copia realităților. De fapt expresia este o etapă în procesul gîndirii, etapa lui cea mai înaintată. Expresia nu este copia gîndirii, ci organizarea ei cea mai desăvîrșită, încît întrebarea dacă metafora este cunoaștere sau numai expresie e pentru noi o falsă problemă. Cine exprimă un conținut mintal oarecare în forma unei imagini metaforice îl gîndește în același fel. Conținutul gîndirii și forma exprimării ei sînt intim întrepătrunse și cu neputință de separat. Ce rost poate avea atunci să ne întrebăm dacă metafora este instrument de cunoaștere sau numai formă a exprimării acesteia? Mai potrivit este a ne întreba dacă imaginile metaforice sînt în adevăr mijloace ale gîndirii filozofice, dacă cu ajutorul lor cugetarea izbutește a capta fenomene noi, necunoscute mai înainte? Desigur, rolul metaforei în dezvoltarea gîndirii filozofice nu poate fi tăgăduit, dacă ne referim la mulțimea și însemnătatea împrejurărilor în care s-a recurs la serviciile ei. Istoria cugetării este solidară cu istoria fanteziei. Eforturile omului de a cunoaște s-au dezvoltat paralel cu eforturile lui de a vedea și de a închipui: aceste două eforturi au colaborat multă vreme și este probabil că își vor solicita reciproc serviciile și în dezvoltarea viitoare a spiritului omenesc. Totuși este drept a spune că, dacă imaginea metaforică a fost adeseori un mijloc de a capta realitățile, uneori ea a fost tocmai un mijloc de a le ascunde sau de a le înțelege greșit. Astfel, pentru a ne restrînge la exemplele lui Ortega, metafora conștiinței-tablă a fost nu numai una din varietățile metaforelor gnoseologice, dar și

Scanned with OKEN Scanner

aceea care ne-a mascat atîta timp anumite însușiri ale conștiinței. Așa, în toată lunga epocă în care conștiința a fost închipuită ca o tablă curată *(tabula rasa)*, pe care vin de se gravează impresiile lumii exterioare, filozofia n-a putut sesiza caracterul activ al conștiinței, virtutea ei de a prelucra impresiile, funcțiunile ei spontane. Cine studiază istoria filozofiei asistă la îndelungile lupte purtate împotriva acestei metafore, mai înainte ca felul lucrurilor atîta vreme acoperit de ea să apară cu limpezime. Pe de altă parte, dacă metafora poate ajuta spiritul în opera lui de cunoaștere, progresele acestuia resimt uneori nevoia nu numai de a înlocui o metaforă prin alta, dar și pe aceea de a renunța la orice metaforă, de a cunoaște lucrurile prin mijloace pur noționale. În această privință este de amintit că una din metaforele cele mai vechi ale filozofiei (dar pe care Ortega n-o amintește în cercetarea sa) este metafora conștiinței-oglindă.

Potrivit acesteia, lumea ar fi ceva deplin constituit, în momentul în care, prin simpla oglindire, conștiința ia cunoștință de ea. Se cunosc dificultățile filozofice legate de acest mod de a-ți reprezenta raporturile conștiinței cu lumea. Ele consistă în faptul de a atribui lumii ceea ce nu aparține decît reprezentării ei. Cînd oamenii au devenit sensibili la aceste greutăți teoretice, ei n-au înlocuit vechea metaforă a conștiinței-oglindă printr-o metaforă nouă, ci au renunțat la orice transfer metaforic în lucrarea cunoașterii. Lumea se modifică necontenit prin munca omenească, prin acțiunea omului asupra ei, încît este absurd a spune că noi, oamenii, nu facem decît s-o oglindim. Dacă spiritul n-ar fi decît o oglindă, n-ar exista o istorie a cugetării. Imaginea lumii ar fi fost gata din primul moment, și de atunci ea nu s-ar mai fi schimbat. Există însă o istorie a cugetării, ale cărei diferite etape stau în legătură cu fazele de dezvoltare ale societății, cu modurile deosebite în care aceasta stăpînește realitatea, o modifică treptat pentru a o aduce în stăpînirea sa mereu mai completă și a o cunoaște din ce în ce mai bine. Această împrejurare

Scanned with OKEN Scanner

esenţială este însă ascunsă de imaginea conştiinţei-oglindă, care se cuvine a fi eliminată. Progresele cugetării impun deci cenzurarea concepţiilor imaginative ale spiritului, care trebuie să le înlocuiască sau chiar să renunţe la ele, atunci cînd ajunge să le înţeleagă ca pe o pricină de eroare. Pentru a folosi noi înşine o metaforă, vom spune deci că gîndirea şi fantezia, deşi decurg adeseori paralel, nu sînt coextensive pe toată întinderea lor, încît fantezia apare cînd ca o haină prea lungă a cugetării, incapabilă să modeleze toate formele ei, cînd ca o haină prea strîmtă, care cere cugetării s-o sfîşie şi s-o lepede.

Scanned with OKEN Scanner

B. FUNCȚIUNEA PSIHOLOGICĂ A METAFOREI

S-a observat uneori că funcțiunea metaforei nu poate fi numai aceea de a aduce un remediu lipsei termenilor într-un moment oarecare al evoluției lingvistice. Dacă ar fi așa, nu s-ar explica de ce spiritul omenesc continuă să producă metafore sau — cel puțin — forme mentale asemănătoare cu metaforele, chiar atunci cînd nu ne aflăm în activitate expresivă. Acesta este de pildă cazul visului, ale cărui imagini au fost simțite întotdeauna ca un fel de metafore, adică drept niște reprezentări ținînd locul altora, cu care în parte se acoperă, în parte se deosebesc. Această înțelegere a visului este străveche, după cum o dovedește arta ghicirii visului, pe care au practicat-o toate popoarele vechi. Un tălmaci de visuri însoțea de pildă în Antichitate pe toți conducătorii de oștiri. Un astfel de tălmaci îi lămuri odată lui Alexandru Macedon, care visase, în timpul asedierii Tyrului, un Satir dansînd, că cetatea se va preda și că Împăratul macedonenilor va intra învingător în Tyr. Dacă arta visurilor este veche, știința lor este cu mult mai nouă. Multă vreme psihologia oficială i-a acordat însă o atenție cu totul distrată, pînă cînd cercetările psihanalitice ale medicului și psihologului vienez Sigmund Freud și ale discipolilor lui au creat o întreagă disciplină sistematică, ale cărei consecințe pentru știința estetică au fost la un moment dat extrase. Căci dacă apropierea între *artă* și *vis* descinde și ea din cea mai adîncă vechime, a trebuit să se construiască o doctrină a visului mai înainte ca amintita apropiere să încerce a-și da toate

Scanned with OKEN Scanner

roadele ei, în vederea unei mai bune cunoaşteri a proceselor care stau la baza artei şi a funcţiunilor pe care aceasta le joacă în interiorul psihologiei omeneşti.

Freud n-a vorbit de metafore; a vorbit de simboluri. Dar dacă simbolul nu este decît produsul înlocuirii unei realităţi sau a expresiei unei realităţi printr-o realitate sau printr-o altă expresie a realităţii, care au funcţiunea de a le reprezenta pe cele dintîi, atunci simbolul poate fi trecut şi el în categoria metaforelor. Este adevărat că, după cum au arătat-o toate analizele noastre precedente, pentru ca o metaforă în deplinul înţeles al cuvîntului să ia naştere, este nevoie ca conştiinţa asemănării dintre cei doi termeni să alterneze cu conştiinţa deosebirii lor. Conştiinţa acestei deosebiri în asemănare lipseşte în timpul activităţii visului. Am spune că visul este un simbol bine instalat şi care, ca atare, acoperă complet imaginea realităţii pe care o înlocuieşte, încît conştiinţa se găseşte în imposibilitate de a sesiza deosebirile, alături de asemănările celor doi termeni între care se operează transferul simbolic. Simbolul oniric este o sinteză totală. Simbolul metaforic este o sinteză lacunară. Operaţia sintetică a apropierilor s-a însoţit aci cu operaţia analitică a separărilor. Este drept că atunci cînd omul se trezeşte din vis şi cînd, căutînd să afle semnificaţia lui, găseşte o realitate subiacentă figurată prin imaginea visului, el observă atunci că între cele două imagini există şi apropieri şi deosebiri. Visul devine atunci pentru el o metaforă. Dar visul în interpretarea omului treaz nu mai este acelaşi lucru cu visul visat. Psihanaliza se ocupă numai de aceasta din urmă, nu şi de cel dintîi. Sau atunci cînd se ocupă şi de cel dintîi, adică de creaţiile artei şi de imaginile ei metaforice, căutînd să înţeleagă funcţiunile acestora din urmă prin analogie cu acelea pe care le îndeplinesc întruchipările visului, psihanaliza operează o generalizare pe care raporturile de fapt nu o îngăduie şi ale cărei rezultate se cuvine a fi privite cu rezervă. Mai înainte însă de a vedea dacă se poate stabili o analogie între funcţiunile psihologice ale visului

Scanned with OKEN Scanner

și acele ale metaforei să examinăm în ce măsură se poate face o apropiere între aceste două formații mentale, considerate în structura și felul apariției lor. Apropierea aceasta poate contribui și ea la o mai bună cunoaștere a fenomenului metaforei.

Pentru Freud, visul este produsul refulării unor reprezentări subconștiente care, putînd tulbura somnul, nu sînt primite în conștiință decît după ce au fost supuse unui întreit proces de *condensare* (Verdichtung), *deplasare* (Verschiebung) și *plasticizare*. Ansamblul acestor procese alcătuiește *sublimarea*. Freud distinge într-un vis conținutul lui latent și conținutul lui manifest. Conținutul manifest al visului este simbolul conținutului său latent, obținut prin condensarea și deplasarea lui, adică prin sublimare. Condensarea se produce fie prin eliminarea anumitor elemente latente, fie prin păstrarea cîtorva numai din elementele unui complex latent, fie prin unificarea acelor elemente latente, care au între ele ceva comun. Astfel, apariția atît de frecventă în vis a imaginii unei persoane care are în același timp cîteva din caracterele unei persoane deosebite este produsul condensării cu care lucrează fantezia visului. Deplasarea consistă în înlocuirea unui element latent printr-unul manifest, oarecum îndepărtat ca semnificație de cel dintîi (un proces asemănător cu *aluzia* în vorbirea obișnuită), apoi prin mutarea accentului psihologic care însoțea un element important asupra unui element lipsit de însemnătate, așa încît visul manifest dobîndește un alt centru de grupare a elementelor lui și un izbitor caracter straniu. În sfîrșit, pentru ca un vis să se producă, toate conținuturile mentale latente trebuie să se transforme în imagini vizuale. Visul procedează, așadar, ca un ilustrator care ar vrea să traducă în imagini conținutul unui articol teoretic sau politic. În această operație de transformare sînt menite să rămînă nereprezentate toate cuvintele abstracte, împreună cu toate părțile de cuvînt care desemnează raporturile logice dintre cuvinte, așa cum sînt conjuncțiile, prepozițiile etc. La fel lucrează visul, care nu dă din conținutul lui

Scanned with OKEN Scanner

latent decît obiectele și acțiunile, adică elementele capabile a fi reprezentate prin imagini. Imposibilitatea figurării elementelor de legătură logică despică visul manifest în mai multe visuri parțiale, fără relații între ele, adică dă visului caracterul lui incoerent.

Freud a susținut că procesului de sublimare, descris mai sus, i se datoresc nu numai visul, dar și nevroza, deopotrivă cu miturile popoarelor și cu creațiile de artă. Pentru a ne da seama întrucît această apropiere între vis și artă este sau nu justificată, să urmărim pe Freud în analiza unei opere de artă, adică în lucrarea de identificare a conținuturilor ei latente. Alegem atrăgătoarea analiză pe care el a consacrat-o *Regelui Lear* al lui Shakespeare, intercalată în studiul despre *Motivul alegerii casetei (Das Motiv der Kästchenwahl*, în *Psychoanalysche Studien an Werken der Dichtung und Kunst — Studii de psihanaliză aplicate la opere de poezie și artă, n. r.* 1924, pag. 15 urm.). Motivul alegerii casetei este semnalat în *Negustorul din Veneția* de Shakespeare: Trei pețitori se înfățișează pentru a obține mîna frumoasei și înțeleptei Porzia care, urmînd voinței tatălui său, trebuia să se însoțească cu acela dintre ei care va fi ales între cele trei casete prezentate cu această ocazie pe aceea conținînd documentul atribuirii. Unul dintre pețitori alege caseta de aur, altul pe cea de argint, al treilea, Bassanio, pe cea de plumb. Caseta de plumb îi aduce lui Bassanio pe Porzia. Documentul atribuirii se găsea închis în ea. Freud observă că imaginea casetei este un străvechi simbol psihanalitic al femeii. Asupra acestui punct el a avut adeseori ocazia să revină în cursul cercetărilor sale. Dar dacă este așa, dacă imaginea casetei este un simbol al femeii, atunci Bassanio alege de fapt între trei femei. Împrejurarea aceasta îi dă lui Freud putința să se oprească în fața noului motiv al alegerii femeii, care alcătuiește punctul de plecare al *Regelui Lear*. Bătrînul rege alege și el între femei, care sînt propriile lui fiice, Goneril, Regan și Cordelia. Dorind să-și împartă împărăția, Lear se lasă înșelat de vorbele lingușitoare ale fetelor lui mai

mari, în timp ce exclude de la moștenire și izgonește pe cea mai mică dintre ele, pe Cordelia, care nu găsise nimic de spus bătrînului, încredințat că iubirea cea adevărată este aceea ce se pricepe să vorbească frumos. Numai cînd, alungat de Goneril și Regan, imprudentul bătrîn regăsește pe Cordelia, venită cu armatele franceze pentru a repara ofensele aduse tatălui său, el înțelege că iubirea adevărată fusese mută. La un moment dat soarta bătăliei pare a înclina în favoarea fetelor rele. Lear și Cordealia cad prizonieri și bătrînul nu poate vorbi decît cadavrului fetei mai mici, atunci cînd coroana îi este pusă din nou pe capul înclinat pentru a muri.

Motivul alegerii unei femei din trei este frecvent în legendă și literatură. Îl găsim în mitologia greacă, unde Paris alege pe Afrodita. Îl aflăm de asemenea în basmele popoarelor europene, unde Fiul de Împărat alege pe Cenușăreasă, printre surorile ei. Cine sînt însă, de fiecare dată, cele trei femei și pentru care motiv alegerea cade pe cea de a treia? Punîndu-se această întrebare, observăm că există un fel de asemănare între femeia aleasă și caseta de plumb. Cordelia ca și Cenușăreasa sînt firi tainice, mute; ele se ascund, nu strălucesc, sînt deopotrivă cu plumbul. Mutenia, ne asigură Freud, este în vis și în basme un simbol al morții. Așa, în basmul *celor 12 frați*, din culegerea lui Grimm, un Împărat are 12 băieți și așteaptă pe cel de al treisprezecelea copil. Împăratul știe că dacă se va naște o fată, cei 12 băieți vor trebui să moară și pregătește 12 coșciuge. Împărăteasa ajută celor 12 băieți ascunzîndu-i în pădure, unde ei își propun să ucidă pe orice fată ar întîlni. Cînd însă, mai tîrziu, fata, care se născuse între timp și descoperise pe frații ei, rupe cei 12 crini care creșteau în grădina Împăratului, băieții se transformă în corbi. Pentru a-i mîntui de această soartă și a-i reda condiției umane, fata află că trebuie să stea mută timp de 7 ani. Prin muțenia ei, adică prin propria ei moarte, frații sînt în cele din urmă mîntuiți. Tot astfel în basmul *celor 6 lebede*, muțenia surorii aduce printre oameni pe

cei 6 frați schimbați în lebede. Moartea surorilor este în fiecare din aceste basme condiția compensatorie a vieții fraților. Moartea este însă simbolizată prin mutenie. Femeia aleasă, cea necuvîntătoare, mută și fără reflexe ca și plumbul este deci în *Regele Lear* sau în basmul Cenușeresei, Moartea. Vechea mitologie elină cunoștea și ea grupuri de trei surori, dintre care cea din urmă este simbolul morții. Așa este, de pildă, grupul celor trei Moire. La început, în epoca homerică, grecii nu cunoșteau decît o singură Moiră. Cu timpul însă Moira primitivă se multiplică prin asimilare cu cele trei Ore, zeități ale anotimpurilor, dintre care una simbolizează Primăvara, cea de a doua Vara și cea de a treia Iarna. Este probabil că analogia cu Orele a înmulțit, într-o fază mai nouă a mitologiei grecești, ființa Moirelor, care devin și ele trei: *Lachesis*, simbolizînd întîmplarea, *Klotho*, simbolizînd Soarta și *Atropos*, simbolizînd Moartea. Cordelia, printre cele trei surori ale ei, este nu numai un personaj analog cu Cenușăreasa și cu sora celor 12 frați schimbați în corbi. Ea ocupă în grupul ei un loc deopotrivă cu al lui Atropos printre Moire. Mulți dintre cititorii sau spectatorii *Regelui Lear* văd în întîmplarea înfățișată de Shakespeare un sens moral mai mult sau mai puțin înalt: adevărul că nimeni nu trebuie să renunțe din viață la bunurile care îi sînt date a le stăpîni sau că oricine trebuie să se ferească a cădea în capcanele lingușirii. În întîmplarea Regelui Lear, Freud (urmînd metoda vechilor interpretări alegorice ale literaturii, care distingea dincolo de sensul *literar* pe acela *moral* și pe acela *mistic* sau *anagogic*, cf. Dante, *Convivio*, II, 1,3—5 și Toma din Aquino, *Summa Theologiae*, I, P, qu 1, art. X și *Quodlibet* VII, 14—16) crede a putea lămuri mai departe decît semnificația ei morală, un înțeles mai adînc. Lear este un bătrîn, gata să moară. Nebunia lui îl face să dorească iubirea, atunci cînd el ar fi trebuit să se pregătească de moarte. Tragedia lui Lear este aceea a necunoașterii destinului său. Sfîrșitul lui Lear în brațe cu Cordelia, semnificînd însoțirea bătrînului cu moartea, încununa drama cu acel ac-

cent de pacificare, în care se exprimă după rătăcirile nebunești de mai înainte acceptarea destinului ineluctabil.

Nu vom ascunde că interpretarea lui Freud dă adîncime și parcă o frumusețe nouă tragediei lui Shakespeare. Ea este apoi un prilej dintre cele mai nimerite pentru a studia raporturile metaforelor poetice cu imaginile visului și pentru a decide dacă cele dintîi îndeplinesc aceleași funcțiuni psihologice ca cele din urmă, așa cum Freud și numeroșii săi discipoli în domeniul esteticii au afirmat-o de atîtea ori. Desigur, se poate spune că în cazul metaforei, ca și în acel al visului, există un conținut *latent* și unul *manifest*. Termenul, rămas neexprimat, al comparației subînțelese care alcătuiește metafora constituie conținutul metaforic latent. Dacă ne oprim în fața metaforei Regelui Lear, așa cum ne-o tălmăcește Freud, regăsirea Cordeliei este conținutul manifest, pe cînd acceptarea morții este conținutul latent. Împrejurarea aceasta odată stabilită, trebuie să observăm însă că între conținutul latent și cel manifest există în cazul visului un raport cu totul deosebit de acela care poate fi constatat cu prilejul metaforei poetice. Am văzut că imaginile visului sînt produsul *sublimării* conținutului său latent, adică al condensării și deplasării acestuia. Conținutul latent al visului trebuie acoperit cu totul, pentru ca somnul să nu fie tulburat. Acoperirea aceasta se face printr-o operație totală de transformare, obținută atît prin condensarea mai multor elemente într-unul singur cît și prin mutarea accentului psihologic de la un element asupra altuia. Nimic din toate acestea nu putem observa, comparînd conținutul latent al metaforei cu conținutul ei manifest. În locul condensării întîmpinăm mai degrabă, în metafora poetică, o amplificare a reprezentărilor ei latente. Astfel, din atitudinea Regelui Lear față de moarte, o dată relativ simplă și indivizibilă a psihologiei eroului, poetul scoate materia unor peripeții complicate. Tot astfel, nu se poate spune că în metafora poetică asistăm la o deplasare a accentului psihologic care întovărășea conținutul ei latent. Dacă, în tragedia

Scanned with OKEN Scanner

lui Shakespeare, Cordelia este metafora morții, atunci se poate spune că același accent psihologic însoțește și imaginea ei și reprezentarea pe care ea o înlocuiește. Dacă prin transparența imaginii Cordeliei n-am cuprinde gîndul morții, atunci eroina lui Shakespeare și-ar pierde calitatea ei metaforică și tragedia Regelui Lear și-ar pierde acea perspectivă în profunzime, pe care mi se pare că este meritul lui Freud de a o fi pus în lumină.

Dar cu aceasta atingem o altă deosebire între simbolismul visului și acel metaforic, amintită de altfel și mai înainte. Imaginile visului, cel puțin pentru acel care visează, n-au perspectivă; ele nu sînt întovărășite de conștiința acelei profunzimi, uneori numai bănuite, care dă imaginilor metaforice valoarea și farmecul lor. Cine visează o face pentru a nu trebui să-și întrerupă somnul. Cine compune însă o metaforă poetică sau cine ia cunoștință de ea în operele lirice sau dramatice simte că se trezește la o luciditate mai înaltă, că ajunge să stăpînească înțelesuri ignorate de omul obișnuit în împrejurările comune ale vieții. Visul este un instrument al somnului. Metafora poetică este o unealtă a lucidității; o putere a treziei.

Raporturile acestea, ignorate cu totul de numeroși esteticieni psihanaliști, ne pot face a înțelege mai bine deosebirea dintre funcțiunea psihologică a visului și aceea a metaforei. Funcțiunea psihologică a visului este *quietivă:* funcțiunea psihologică a metaforei este însă tocmai *neliniștitoare*. Visăm pentru a putea dormi; construim sau contemplăm însă imagini poetice pentru a înțelege mai mult și pentru a trăi sentimental mai puternic. Visul ne închide în nesimțirea somnului. Metafora degajează însă în noi un fior și ne conduce către o potență superioară a vieții. Asimilarea dintre vis și metafora poetică ni se pare din toate aceste pricini neîndreptățită. S-a spus totuși că între vis și creația poetică ar exista cel puțin o funcțiune psihologică comună, funcțiunea eliberatoare sau *catartică*. Visul ca și imaginile poeziei ar elibera afecte comprimate de conștiință. Ce trebuie să credem despre această teorie?

Scanned with OKEN Scanner

C. METAFORĂ ŞI ELIBERARE

Funcţiunea catartică sau eliberatoare a artei a fost pusă întîia oară în lumină de Aristoteles, cu prilejul definiţiei tragediei. „*Tragedia*, scrie Aristoteles (*Poetica*, VI, 21), *este imitaţia unei acţiuni grave şi complete, avînd o anumită întindere, prezentată într-un limbaj plăcut şi în aşa fel încît fiecare din părţile componente să existe separat. Tragedia dezvoltîndu-se prin personaje făptuitoare şi nu prin intermediul naraţiunii, produce prin milă şi spaimă purgarea pasiunilor de acelaşi fel.*" O controversă milenară s-a încins în jurul înţelesului pe care Aristoteles îl va fi dat purgării pasiunilor în tragedie, *catarsisului* lor. Clasicii francezi interpretau catarsisul aristotelic în sensul că, prin mila şi teroarea pe care o inspiră, tragedia purifică sufletele spectatorilor de pasiuni asemănătoare cu acele ale căror nenorocite consecinţe le observăm în eroii tragediei. Tragedia ar fi deci o lecţie de morală. Catarsisul ar fi efectul moralizator al tragediei. Lessing a avut prilejul să rectifice interpretarea moralistă a tragediei şi a efectului ei catarctic. Pentru teoreticianul german, catarsisul ar fi mai degrabă starea de echilibru şi seninătate sufletească pe care o trăim la sfîrşitul spectacolului tragic, ca un efect al neutralizării milei prin spaimă şi a spaimei prin milă. Filologia clasică mai nouă a adus într-acestea observaţia că noţiunea de catarsis a fost împrumutată de Aristoteles medicinei, unde ea însemna propriu zis *purgaţie*. Analogia ne-ar îndreptăţi deci să afirmăm că, în concepţia Stagiritului, tragedia ar produce nu numai

Scanned with OKEN Scanner

o curăţire a spaimei şi terorii în noi, ci a tuturor pasiunilor răufăcătoare care există în sufletul nostru. Pe de altă parte, coroborînd toate pasajele din scrierile lui Aristoteles care se referă la aceeaşi chestiune, savantul filolog Egger a ajuns să înţeleagă astfel gîndirea filozofului grec, rămasă trunchiată şi nedefinită în textul *Poeticei*: „*Orice pasiune după Aristoteles* (scrie Egger în *Essai sur l'histoire de la critique chez les grecs* — Eseu asupra istoriei criticii la greci, n.r. — 1849, pag. 188) *există în germene în fundul sufletului nostru, unde ea se dezvoltă mai mult sau mai puţin, după temperamente. Comprimată în adîncul nostru, ea ne-ar agita ca un ferment interior, dar emoţia excitată de muzică şi spectacol îi deschide o cale, curăţind şi uşurînd sufletul cu o plăcere fără primejdie*". Catarsisul ar fi deci eliberare.

Noţiunea catarsisului aristotelic a fost mai apoi generalizată la cazul tuturor manifestărilor artistice şi atît pentru contemplatorul artei cît şi pentru creatorul ei. Unele mărturii de artişti veneau în sprijinul acestei generalizări. Amintind astfel împrejurările care au urmat crizei sufleteşti oglindite în romanul *Suferinţele tînărului Werther* şi compunerii acestuia, Goethe scrie (în *Dichtung und Wahrheit* — Poezie şi Adevăr, n.r. — III): „*M-am izbăvit prin această compoziţie dintr-un element furtunos, în care mă rătăcisem prin vină proprie şi străină, printr-un fel de viaţă întîmplător şi ales, prin premeditare şi grabă, prin încăpăţînare şi neglijenţă... Îndată m-am simţit ca după o spovedanie generală, vesel, liber şi îndreptăţit la o nouă viaţă*". Cînd Freud a elaborat teoriile sale, el şi-a reamintit de catarsisul aristotelic, crezînd că poate vorbi de tratamentul catartic al nevrozelor. Metoda sa consistă, în adevăr, a readuce în conştiinţă complexe sufleteşti cenzurate şi respinse în straturile subconştiente. Ceea ce psihanalistul obţine însă prin tratamentele sale, mecanismul conştiinţei ar produce de la sine în fenomenul visului şi al imaginilor poetice. Visul ca şi creaţia poetică ar consista deopotrivă în eliberarea, sub formă simbolică, a unor reprezentări şi tendinţe cenzurate de conştiinţă. Un cercetător

Scanned with OKEN Scanner

care a reluat aceste analogii ale psihanalizei, căutînd să le dea o nouă întemeiere, Ch. Baudouin, în *Psychanalyse de l'Art* — Psihanaliza Artei, n.r. — 1929, p. 203 urm., scrie în această privință: „*Mulțumită unor astfel de deghizări, cenzura poate lăsa să treacă în opera de artă, ca și în vis, tendințe comprimate, care ar fi vinovate, amorale, primitive, într-un cuvînt incompatibile cu conștiința omului civilizat. Grație acestui subterfugiu, tendința refulată dobîndește o satisfacție, ba chiar una cu desăvîrșire inocentă; căci este legitim a admite că deplasarea este ceva mai mult decît o deghizare; ea este propriu-zis o strămutare, poate momentană și superficială, dar foarte reală totuși, a potențialului afectiv, a tendinței refulate asupra unui obiect nou și licit... Se înțelege atunci în ce măsură arta poate fi în adevăr o* ușurare. *Psihanaliza aduce astfel o confirmare strălucitoare și neprevăzută unei idei formulate de mult de Aristoteles, ideea* catarsisului".

Întocmai ca și în cazul asimilării dintre vis și metaforă, criticabilă din multe puncte de vedere, noua analogie dintre funcția catartică a imaginii poetice și așa-zisa funcție catartică a visului nu poate fi de loc primită. În adevăr, nimeni nu trăiește în vis sentimentul specific al eliberării, al ușurării, al echilibrării, al înseninării pe care l-a notat Aristoteles și l-au analizat atîți dintre comentatorii lui. Dacă psihanaliștii au putut vorbi totuși de un catarsis al visurilor, lucrul se datorește unei simple construcții psihologice pe bază de analogii, nu unui fapt de experiență intimă directă. Catarsis nu este un simplu proces, dar și rezultatul acestuia manifestat într-un sentiment specific. Acest sentiment, constitutiv pentru stările artistice, lipsește însă din experiențele visului. Se mai poate oare vorbi în cazul acesta de funcțiunea catartică a visului? Desigur că nu.

Dar oare toate metaforele poetice au o funcțiune catartică, în înțelesul probabil pe care l-a dat cuvîntului Aristoteles și în acela pe care l-a subliniat cu atîta energie estetica psihanalistă? Oare în toate împrejurările, metafora este simbolul deghizat al unor tendințe respinse

Scanned with OKEN Scanner

de conștiință pentru un motiv oarecare? Oare totdeauna metafora, așa cum se exprimă Baudouin, este „*strămutarea potențialului afectiv și a tendinței refulate asupra unui obiect nou și licit*"? În această privință o contribuție de care trebuie să ținem seama este aceea a lui H. Pongs, care în scrieri ca *Das Bild in der Dichtung* — Imaginea în Poezie, n. r. — 2 vol., 1927 urm. sau *L'Image poétique et l'inconscient* — Imaginea poetică și inconștientul, n.r. — (în *Psychologie du langage* — Psihologia limbajului, n.r. — constituind nr. 1—4 din *Journal de Psychologie*, 1933) a adus precizări interesante, a căror valoare este totuși limitată de o expunere prolixă, în care cititorul regăsește cu oarecare greutate sîmburele nou și valabil al cercetării personale. Pongs admite și el rolul pe care îl joacă inconștientul în formarea metaforelor poetice. „*Imaginea* (metaforică) *apare*, scrie Pongs, *din necesitatea intimă de a exprima un lucru nou, pentru care limbajul n-a creat un cuvînt propriu și nu putea să creeze, pentru că este vorba de o reprezentare a universului proprie poetului, pe care poetul a scos-o din propria sa adîncime.*" Această imagine poetică este însă numai în unele cazuri mijlocul de a elibera sufletul din constrîngerile subconștiente ale unui sentiment oarecare, un mijloc al eliberării. Așa este de pildă imaginea lui Thersit, eroul problematic al lui Homer, în jurul căruia Ștefan Zweig a organizat o dramă semnificativă. Thersit este omul urît și disprețuit pe care poetul îl opune lui Achile și Patrocle, „*frumoși dar grosolani și proști*". Thersit în drama lui Zweig ar fi deci, după părerea lui Pongs, masca simbolică (recte metafora) sub care se ascunde resentimentul unei generații persecutate. „*Sub masca mitologiei antice, resentimentul operează o transmutație a valorilor, care face din omul mișcat de această tendință un erou tragic superior omului sănătos și complet.*" Construind metafora lui Thersit, poetul s-ar fi eliberat de complexul său de inferioritate. Alături de această metaforă eliberatoare, Pongs distinge metafora critică sau a eului justițiar. Un exemplu ilustrînd această nouă categorie este metafora „raței sălbatice" în drama

Scanned with OKEN Scanner

lui Ibsen, o imagine care trebuie să sensibilizeze ideea că o anumită „minciună vitală", o anumită iluzie, este necesară oricărei vieți. Rața sălbatică, rănită și adusă în podul casei lui Ekdal, trăiește acolo o mizerabilă existență, printre scheletele brazilor de Crăciun, o existență deopotrivă cu a omului care o rănise și o făcuse prizonieră, fotograful Ekdal, un caracter de veleitar, închipuindu-și că posedă în podul caselor lui întinse terenuri de vînătoare. Metafora raței sălbatice nu alină deci un resentiment, nu eliberează o suferință, ci întruchipează o critică, dă glas unei atitudini justițiare a eului poetului. Funcțiunea ei psihologică este deci deosebită de aceea pe care a trebuit s-o recunoaștem metaforei lui Thersit în drama lui Zweig. În sfîrșit, există metafore care *„scapă deopotrivă dominației exclusive a inconștientului refulat ca și puterii eului justițiar"*. Aceste metafore sînt *„produsul complex al întregii atitudini interioare a poetului"*, în ele se exprimă *„trăsăturile principale ale concepției despre univers pe care și-o face poetul"* și alcătuiesc cea mai înaltă formă a imaginației metaforice în poezie. Nu putem să urmărim aci mai de aproape laborioasele analize ale lui Pongs. Distincțiile pe care el le face limitează însă funcțiunea eliberatoare a metaforei și rectifică ceea ce era prea exclusiv în generalizările psihanalizei.

Scanned with OKEN Scanner

D. FUNCŢIUNEA ESTETICĂ A METAFOREI

1. Funcţiunea sensibilizatoare

Studiind funcţiunile psihologice ale metaforei, am întîmpinat şi unele din raţiunile farmecului pe care ea le exercită asupra noastră, adică funcţiunile estetice. Este necesar să ne oprim acum mai îndelung asupra acestei probleme, urmărind peste vechiul fond de idei adaosurile pe care i le-a adus cercetarea mai nouă. Vechile puncte de vedere se găsesc în întregime consemnate în Aristoteles, *Retorica*, III, 10,7, care ne asigură că metafora aduce faptul în faţa ochilor, adăugînd apoi în *Retorica*, XI, I urm. că lucrurile devin vizibile ochiului nostru, atunci cînd le prezentăm în acţiune, după cum dovedesc exemplele pe care le aduce cu această ocazie. Cicero, *De oratore*, III, 38 urm., reluînd aceste idei le dă o formă normativă; autorul nu ne spune ce funcţiuni estetice îndeplineşte metafora, ci care sînt funcţiunile pe care ea trebuieşte să le îndeplinească. Prin toată expunerea lui Cicero şerpuieşte ideea că metafora este un mijloc al sensibilizării, că prin metaforă ochiul nostru interior ajunge să vadă mai bine lucrurile şi că toate simţurile le cuprind oarecum în realitatea lor materială. Puţine alte idei se adaugă acestui punct de vedere central. Metafora trebuie folosită, ne învaţă Cicero, pentru a da mai multă *strălucire* unei descrieri, ca în acest pasaj împrumutat scrierilor lui Pacuvius: „*Marea se zbîrleşte; întunecimea creşte; norii devin atît de negri încît oamenii se cred orbi; o flacără scînteiază în nori; cerul tremură pretutindeni sub loviturile tunetului; torente de ploaie şi de piatră cad deodată în valuri precipitate; din*

toate punctele orizontului vînturile se avîntă impetuoase, se dezlănțuiesc în vîrtejuri furioase; o tulburare grozavă face marea să clocotească". Mulți din termenii acestei descripții sînt transportați din sensul propriu în sensul figurat și rezultatul este o mai mare strălucire a descripției. Relieful este al doilea efect obținut prin metaforă. Cineva care ar dori să „zugrăvească" un om prefăcut ar putea spune despre el că *se învăluiește în vorbirea sa* sau că *se ascunde cu grijă în viclenie*, dînd astfel relief evocării sale. Cicero nu aprofundează deosebirea dintre *strălucire și relief*, dar după exemplele pe care le dă putem spune că cele două procedee afectează în chip egal imaginația. Prin metaforă se ajunge, în sfîrșit, la o exprimare mai concisă a ideii, ca în exemplul *săgeata i-a fugit din mînă*, pentru a spune că cineva a tras cu arcul din nebăgare de seamă, ceea ce în exprimare proprie este incontestabil mai puțin concis, dar și mai puțin sensibil. Întrebîndu-se care sînt motivele plăcerii pe care ne-o produc metaforele, Cicero are din nou prilejul să revină asupra funcțiunii lor sensibilizatoare. Desigur, în primul rînd, metaforele plac pentru că ne fac să admirăm puterea de invenție a oratorilor, care ajung să exprime unele lucruri prin numele altora, mai mult sau mai puțin depărtate de cele dintîi. Metafora este apoi un fel de joc, pare a ne spune Cicero, ca una care înlocuind termenul propriu printr-unul figurat nu ne înșală de loc în actul de a recunoaște pe primul. În sfîrșit, metaforele se adresează tuturor simțurilor noastre, ca atunci cînd vorbesc despre *parfumul urbanității*, despre *delicatețea purtărilor*, despre *tunetul mării*, despre *dulceața vorbirii*. Mai cu seamă ochilor noștri le vorbește metafora, făcîndu-ne să vedem lucruri care după firea lor nu pot fi văzute. Această întinsă solicitare a simțurilor face parte din rîndul acelor plăceri funcționale pe care vedem că Cicero nu le ignora. Dacă Cicero insistă atît de mult asupra funcțiunii sensibilizatoare a metaforei, lucrul se datorește faptului că pentru el, ca pentru toți teoreticienii Antichității, poezia era o pictură mută: *ut pictura poesis*. Dar tocmai

Scanned with OKEN Scanner

această împrejurare a fost pusă la îndoială de cîțiva cercetători contemporani, împotriva cărora vechea constatare ciceroniană a trebuit oarecum recucerită.

Îndoiala cu privire la funcțiunea sensibilizatoare a metaforei pornește din spiritul vechii distincții pe care o făcea Lessing în *Laokoon* între artele simultaneității și ale succesiunii. Poezia nu poate să evoce aspecte simultane prin mijloacele ei succesive. Un cercetător modern, Th. A. Meyer (*Das Stilgesetz der Poesie* — Legea stilului în poezie, n.r. — 1901), a tras toate concluziile poziției indicate de Lessing. Cuvintele limbii, observă el, au proprietatea să degajeze aceleași sentimente ca și obiectele pe care le reprezintă. Ni se pare deci că vedem lucrurile evocate de poet pentru că trăim cu intensitate sentimentele pe care acestea le descătușează. Încă înainte de 1880, Schrer observa în *Poetica* sa, pag. 267, că metafora accentuează una din însușirile obiectului evocat, fără să fie nevoie de „*ocolul printr-o imagine*". Mai hotărît este M. Dessoir (*Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* — Estetica și știința generală a artei, n.r. — 1906, pag. 362) cînd scrie: „*Nu există nici un temei constrîngător pentru a spune, după cum se întîmplă de atîtea ori, că metafora este un mijloc al potențării intuiției. Cînd poetul însuflețește corporalul și încorporează sufletescul, lucrul nu provine dintr-o putere deosebit de mare a intuiției, ci din faptul că limba este atît de săracă încît nu avem alt mijloc pentru a denumi lucrurile sufletești decît cuvintele din lumea simțurilor, după cum nu putem desemna lucrurile corporale decît prin termenii din lumea reprezentărilor*". Aceleiași păreri i se alătură și R. Lehmann (*Poetik*, 1919, pag. 92 urm.). Mintea omenească se găsește în imposibilitate să însoțească cu reprezentări concrete cuvintele pe care le aude, nici chiar atunci cînd ele constituie o metaforă. Încercarea de a traduce în intuiții comunicările verbale ce li se fac ar stîrni un haos mental înspăimîntător. Adevărul, observat și de Schopenhauer altădată, este că „*înțelesul vorbirii este cuprins direct, fără ajutorul fanteziei*". Ba chiar efortul de a

Scanned with OKEN Scanner

realiza în imagini concrete metaforele pe care le întîlnim în operele poeților ar duce la rezultate de-a dreptul comice. Devine oare frumusețea Kriemhildei mai reprezentabilă, atunci cînd vechiul poet german o compară cu luna? Cine se constrînge să recunoască o lună în figura Kriemhildei trebuie să zîmbească. Cît de puțin fac apel metaforele la imaginația noastră reproductivă rezultă și din faptul că imaginile folosite de ele adeseori nu aparțin experienței comune, sau chiar nu fac parte din cercul experiențelor noastre sensibile. Cîți dintre cititorii *Iliadei* au văzut vreodată un leu reprezindu-se, pentru a realiza imaginea lui atunci cînd vreunul din eroii ahei este comparat cu un astfel de leu? În fine, cînd despre o femeie ni se spune că este „un chip coborît din cer", trebuie să recunoaștem că imaginea nu este nicidecum culeasă din sfera sensibilității. R. Lehmann are deci dreptate să conchidă că „*nu intuiția unui eveniment trebuie întărită în toate aceste cazuri, ci impresia pe care el o face, ceea ce se și întîmplă atunci cînd aceeași senzație este chemată din mai multe părți și prin mai multe imagini*". Mai eclectic în ideile sale, este E. Elster (*Prinzipien der Literaturwissenschaft* — Principiile științei literare, n.r. — II, 91, pag 134 urm.). Pentru acest autor, funcțiunea sensibilizatoare a metaforei nu este o *conditio sine qua non*; metafora nu sensibilizează totdeauna, ci numai uneori și atunci cu efectul estetic cel mai bun. Desigur, cînd Lenau vorbește odată, evocînd aspectul în mod treptat, dînd loc la o succesiune de forme *ale vechilor timpuri*, versurile sale n-au dobîndit nici un fel de calitate sensibilă. Cine-și poate reprezenta oare niște *visuri împietrite?* Dar cînd Bismarck, ale cărui metafore în discursurile sale au fost studiate, întrebuințează metafora *Drehkrankheit der englischen Politik* — Boala vîrtejului în politica engleză, n.r. — obține un efect sugestiv mai puternic decît dacă ar fi spus că politica engleză se mișcă în cerc (ceea ce de altfel constituie tot o metaforă, dar cu o putere sensibilizatoare mai redusă). Nu încape îndoială că și pentru Elster scopul exprimării poetice este să degajeze

sentimente, numai că sentimentele sînt mai vii atunci cînd în loc să se asocieze cu gînduri abstracte ele se leagă de reprezentări concrete. Tot o părere eclectică este aceea a lui W. Stählin (*Zur Psychologie und Statistik der Metaphern* — Asupra psihologiei și statisticii metaforelor, n.r. — în *Archiv für die gesamte Psychologie* — Arhiva pentru psihologia integrală, n.r. — XXXI, 1914, 3) care își pune cercetarea sa pe bazele psihologiei gîndirii. Pentru Stählin metafora este produsul unei asimilări dintre o imagine și un alt lucru, între care stăruie totuși sentimentul unei tensiuni. Imaginea metaforică are totdeauna caracterul unei echivocități. Cînd spun *cămila este corabia pustiei* îmi pot reprezenta o corabie, rămînînd totuși conștient că nu despre o adevărată corabie este vorba în acest context. Între imagine și obiectul sensibilizat prin ea există grade felurite de asimilare. Imaginea atrage în sfera sa obiectul în mod treptat, dînd loc la o succesiune de forme despre care va trebui să ne ocupăm mai cu de-amănuntul, atunci cînd vom studia structura imaginii. Niciodată însă imaginea nu se poate realiza complet, fără ca prin aceasta procesul asimilării să nu fie stînjenit și metafora să nu fie împiedicată a se produce. Metaforele trezesc, așadar, unele imagini, dar acestea din urmă trebuie să rămînă destul de nelămurite, pentru ca expresia lor să poată fi transferată asupra unui alt lucru. Spiritul nu trebuie să rămînă, dacă e vorba ca metafora să apară, în sfera exclusivă a imaginii. Imaginea trebuie să elimine mai multe din trăsăturile ei componente, pentru ca să devină posibilă asimilarea ei cu un alt lucru. Un estetician care a încercat să găsească noi motive de încredere în funcțiunea sensibilizatoare a poeziei și, implicit, în aceea a metaforei, într-o vreme cîștigată tot mai mult de doctrina contrarie, a fost J. Volkelt (*System der Aesthetik* — Sistemul esteticii, n.r. — I, 1906, pag. 412, urm.). Împotriva lui Th. A. Meyer, care nu i-a rămas de altfel dator cu răspunsul său (*Göttinger Gelehrte Anzeigen* — Anunțuri cărturărești din Göttingen, n.r. — 1906, cit. ap. C. Stählin), Volkelt observă că dacă

acesta a tăgăduit limbii poetice facultatea sensibilizatoare, lucrul se explică prin aceea că el își închipuia că vechile teorii cereau poeziei imagini deopotrivă cu acele ale picturii și că aceste imagini ar fi trebuit să însoțească fiecare din cuvintele unei evocări poetice. Adevărul este însă că imaginile fanteziei sînt totdeauna mai șterse decît acele obținute în actul percepțiunii directe și că ele se constituie prin convergența mai multor cuvinte. Funcțiunea sensibilizatoare a poeziei a fost apoi tăgăduită, deoarece teoreticienii s-au referit totdeauna la o lectură grăbită și oarecum distrată și nu la acea luare de contact mai liniștită și mai diligentă cu textul poetic, cu opririle, reluările sau revenirile ei în urmă, care ne convinge că în fantezia noastră poezia trezește neapărat unele imagini. De altfel, chiar cînd imaginile fanteziei nu se produc, avem conștiința posibilității lor, sîntem conștienți că poeții s-au străduit să anime imaginația noastră, prin întrebuințarea unor cuvinte sau figuri poetice încărcate de sensibilitate, ceea ce ei n-ar fi încercat să facă, dacă fantezia cititorului n-ar putea fi pusă în nici un caz în mișcare.

Toate părerile exprimate pînă acum se sprijină pe observația interioară a psihologilor care le-au emis. Este drept a spune că metoda aceasta nu este cea mai bună, deoarece fiecare psiholog poate avea o predispoziție diferită, în grad și calitate, cît privește puterea fanteziei de a-și reprezenta unele imagini. Această predispoziție ține în primul rînd de structura generală a poporului căruia cercetătorul îi aparține. Th. A. Meyer a notat odată această constatare în legătură cu procesul estetic al însuflețirii naturii, o constatare interesantă pentru cine dorește să judece valoarea contribuției sale: „*Însuflețirea aparențelor se menține în semiobscuritatea sentimentului, într-o presimțire nedeterminată și, din această pricină, cu toate că ea apare la toate popoarele este totuși mai puțin practicată de popoarele înzestrate cu o limpede predispoziție rațională. Toate puterile naturii devin pentru greci persoane. Nimfe și demoni de tot felul stăpînesc dealurile, copacii,*

izvoarele și rîurile, vîntul și marea. Simțul plastic al grecilor transformă însuflețirea impersonală a naturii în umanizarea ei. Însuflețirea ei lirică se dezvoltă complet la popoarele germanice. Abia sensibilitatea acestora încălzește în întregime natura; ele sînt acelea care au auzit pe deplin cîntecele adormite în lucruri" (*Aesthetik*, 1923, pag. 26). Nu cumva atunci lipsa de sentiment plastic a germanilor explică îndoiala unui Th. A. Meyer și a atîtora din adepții lui cu privire la funcțiunea sensibilizatoare a metaforei? Nu cumva este explicabil de ce împrejurări clare pentru Cicerone au devenit problematice pentru cercetătorii amintiți mai sus? Deosebirile în predispoziția reproductivă a imaginilor fanteziei diferă apoi de la individ la individ. O. Sterzinger, despre ale cărui cercetări urmează să ne ocupăm acum, a notat odată felul imaginilor trezite în el și într-un alt subiect de experimentare, cu ocazia prezentării mai multor tablouri și imagini poetice. În timp ce el însuși înregistrase senzații kinestetice în zece cazuri, subiectul ales pentru comparație nu înregistrase nici una; apoi pe cînd acesta din urmă înregistrase 13 senzații de temperatură, el însuși se dovedise inapt a reproduce astfel de senzații. Împrejurarea aceasta obligă pe cercetător să folosească o metodă obiectivă, instituind anchete psihologice pe baza unui material metodic selectat, prezentat unor persoane de structuri și formații deosebite. Este ceea ce a făcut O. Sterzinger în lucrarea sa *Die Gründe des Gefallens und Missfallens am poetischen Bilde* — Cauzele plăcerii și neplăcerii în receptarea imaginii poetice, n.r. — (*Archiv für die gesamte Psychologie*, XXIX, 1913, 3). Sterzinger nu și-a întocmit cercetarea sa experimentală în vederea studierii funcțiunii sensibilizatoare a metaforei. Preocuparea sa este să deslușească motivul pentru care imaginile poetice și, în primul rînd, metaforele plac sau displac. Materialul strîns cu această ocazie poate fi însă folosit și pentru o bună rezolvare a problemei dezbătute de noi acum. Sterzinger a ales un număr de metafore, spicuite în operele mai multor poeți, și le-a prezentat subiectelor

sale de experimentare, cerîndu-le să declare motivele pentru care metaforele respective le-au plăcut sau nu. Cele mai multe din motivele invocate cu acest prilej au putut fi grupate de Sterzinger sub rubrica: *plăceri rezultate din activitatea fanteziei*. Astfel unele din persoanele întrebate au răspuns că metaforele prezentate le-au *plăcut pentru claritatea și forța reprezentărilor*, pentru *corporalitatea imaginii*, pentru că *lucrurile se asimilau cu o imagine* etc. Acestor motive care, statisticește, ocupau primul loc, li se asociau altele, mai puține, ca, de exemplu, reproducerea unor senzații sau îmbogățirea vieții sentimentale. Neplăcerea provocată de metafore provenea de asemenea din lipsa reprezentărilor fanteziei și din toate celelalte motive care contraziceau pe acele recunoscute ca resorturi ale plăcerii poetice. Parcurgerea numeroaselor declarații publicate de Sterzinger nu lasă nici o îndoială asupra prezenței imaginilor fanteziei printre răsunetele unei metafore, deși este limpede că aceste imagini n-au nici claritatea, nici regulata dezvoltare a acelora care compun un film cinematografic.

2. Metafora și atitudinile disimulate ale eului

Funcțiunea sensibilizatoare este numai unul din rosturile estetice ale metaforei. Altul este de a da expresie anumitor atitudini sentimentale ale eului. Cine întrebuințează o metaforă o face nu numai pentru a aduce mai viu în fața simțurilor nostre imaginea unui lucru, dar și pentru a exprima felul vorbitorului sau scriitorului de a resimți anumite lucruri, atitudinea lor emotivă față de acestea. În primul rînd, metafora poate exprima vivacitatea unei impresii. Cînd cineva, descriind pe un bătrîn, vorbește despre părul său *nins* (care

Scanned with OKEN Scanner

în realitate poate să nu fie însă chiar alb ca zăpada), acest mod exagerat și metaforic de a vorbi dorește să pună în lumină vehemența impresiei primite de la aspectul acelui bătrîn. K. Bühler (*Sprachteorie* — Teoria limbii, n.r. — 1934, pag. 353), examinînd ipoteza lui H. Werner, înfățișată și de noi mai sus, asupra originii metaforei, observă că ceva din spiritul vechilor interdicții tabuistice care vor fi dat naștere metaforei se păstrează și în întrebuințarea ei actuală. În adevăr, în multe împrejurări, în care urmează să exprimăm sentimente care nu vor sau nu îndrăznesc să se manifeste, limba recurge la expresia metaforică. Așa este de pildă: *amenințarea*, care atunci cînd, pentru un motiv amintit, pregetă să se exprime direct o face astfel încît amenințatul s-o deslușească de sub învelișul ei. Așa procedează Mircea în *Scrisoarea a III-a* a lui Eminescu, cînd îi spune lui Baiazid, amintindu-i pilda altor năvălitori: „*Și nu voi ca să te sperii nici nu voi să te-nspăimînt, Cum veniră se făcură toți o apă și-un pămînt*". Mircea neagă deci intenția de a profera o amenințare la adresa puternicului Sultan, dar o face totuși prin vălul metaforei celui de-al doilea din versurile citate. Exemplul este tipic. Un alt sentiment lucrînd cu putere de sub învelișul său este *disprețul*, care folosește și el adeseori metafora. Cînd Othello, crezîndu-se înșelat de Desdemona, îi azvîrle în față întregul lui dispreț, cu atît mai arzător sub vălurile care îl ascund, graiul lui proliferează o abundentă floră metaforică: „*Cum? fata ta, această albă pagină/ Să poarte scris cuvîntul „Desfrînată"?/ Ce crimă? Ah, femeia mea de stradă,/ Să-i spui pe nume-ar fi să-mi fac obrajii/ Ca foalele să-mi ardă de rușine,/ Pînă-mi prefac rușinea în cenușă.../ Ce crimă? Cerul uite-ntoarce capul,/ Și luna-nchide ochii să nu vadă/ Iar vîntul deșuchiat ce se sărută/ Cu tot ce-i iese-n cale, amuțește/ În inima pămîntului de spaimă...*" (V.2, trad. D. Protopopescu). Repedea succesiune a acestor metafore înlocuiește expresia directă a sentimentului de dispreț încercat de Othello și a situațiilor care l-au provocat. Cînd Othello vorbește în felul

acesta, certitudinea (de altfel eronată) a culpei Desdemonei se formase în el și turbarea lui dorește să biciuiască mai tare, exprimîndu-se prin ocolul metaforic. Acesta este și procedeul *ironiei*, în care se poate exprima de altfel un dispreț mai puțin vehement decît acela care-l mișca pe Othello, sau *humorul*, din care grăiește o simpatie amuzată pentru lucrurile considerate din unghiul lui. Ironia este una din atitudinile cele mai tipice ale transferului metaforic al expresiei. Ironicul se preface că vorbește cu stimă și gravitate despre lucruri pe care le consideră de minimă importanță sau de care crede că-și poate bătea joc. Prezentîndu-și pe unul din eroii săi, pe studentul demagog Coriolan Drăgănescu, Caragiale scrie: „*Pînă aci, Coriolan era mare, era incomparabil; dar aci, la statua eroului de la Călugăreni, era prodigios. Cuvîntarea lui era așa de zguduitoare, încît auzindu-l, te mirai de nepăsarea eroului de bronz*". Seria epitetelor metaforice din acest context: *mare*, *incomparabil*, *prodigios*, *zguduitor*, ca și metafora metonimică *eroul de bronz* pot sugera aparența entuziasmului sincer al scriitorului. Dar exagerarea aprecierilor revelează îndată sensul acoperit. Cititorul nu se înșală cînd ghicește atitudinea mușcătoare a scriitorului disimulată, prin procedeul metaforei ironice, sub termenii atît de măgulitori.

În procedeul metaforei umoristice se ascunde de asemenea un sentiment, dar de data asta simpatia înduioșată pentru aspectele evocate. Umorul este produsul unui sentiment mișcat dar pudic și care, din această pricină, se ascunde sub o imagine înveselitoare. Iată-l pe G. Topîrceanu descriind cu emoție armonia muzicală a unei nopți de vară. „*Acum natura-ncepe/ Cu tainicul ei glas/ Din stepe/ Să cînte-ncet pe nas*" (*Noapte de vară*). Metafora *cîntecului pe nas* nu dezvăluie însă dispreț pentru natură, ci tocmai o emoție nobilă și rezervată. Întocmai ca metafora disprețuitoare, metafora ironică și cea umoristică lucrează cu o putere cu atît mai mare cu cît ea provoacă în spiritul cititorului reacțiunea de destindere a unui înțeles în sfîrșit descifrat.

Scanned with OKEN Scanner

Lingușirea este de asemenea o atitudine care, dorind să se ascundă, se exprimă adeseori prin vălul unei metafore. Nimeni nu îndrăznește să-și declare intenția de a capta bunăvoința unei persoane. Atitudinea fățișă ar fi inoperantă. Lingușitorul înțelege că trebuie să se ascundă, ceea ce el face foarte bine oferind omagiul său cuceritor prin intermediul unei metafore. Vorbirea curtenilor este plină de astfel de metafore ale lingușirii. Dar mai cu seamă *lingușirea erotică* a luat o dezvoltare deosebită în vechea poezie de curte. Așa-zisul conceptism, înflorit abundent în preajma micilor curți italienești ale veacului al XV-lea și XVI-lea, este plin de metafore subtile și exagerate, în care se deslușește lingușirea erotică sub masca menită s-o facă mai eficace. Unul din poeții conceptiști, Tebaldeo, trăind pe lîngă curtea din Ferrara, dedică iubitei lui, printre altele, sonetul care începe cu versul: *Io vidi la mia Nimpha, anchi la mia dea*, pe care îl reproduc în traducere pentru interesul metaforelor lui puse în serviciul lingușirii erotice: „*Am văzut pe nimfa mea sau mai degrabă pe zeița mea mergînd prin zăpadă, și ea mi s-a părut atît de albă, că aș fi jurat că este de nea, dacă nu s-ar fi mișcat./ Zăpada care cădea în fulgi deși, văzînd că este mai albă decît ea, se opri de mai multe ori în cer împotriva voinței zeilor și nu mai voi să descindă pe pămînt./ Fiecare om se oprea uimit, văzînd că ninge și că totuși soarele lucește, soarele pe care ea îl făcea cu genele ei./ A învinge zăpada și a lumina văzduhul obscur și negru este o cinste pentru ea: dar, vai! ce glorie așteaptă ea învingîndu-mă pe mine?*"

Altă formă a disimulării este *politețea*. Politețea este triumful artificiului asupra naturii. Ea este într-un fel contrariul naivității, care, după definiția lui Schiller, este tocmai triumful naturii asupra artificiului. Politețea este ansamblul atitudinilor care maschează, în practica vieții mai înalte de societate, manifestarea sinceră și directă a instinctelor. Politețea va folosi deci metafora pentru scopul disimulărilor ei. Atît de departe

Scanned with OKEN Scanner

au fost împinse atitudinile politeții în vorbirea prețioaselor și prețioșilor secolului al XVII-lea, un grup de oameni cultivînd o sociabilitate dintre cele mai rafinate, încît vorbirea proprie, resimțită ca o exprimare prea directă și prea instinctivă a gîndirii, era sistematic înlocuită cu metafora învăluitoare. Încă din epocă, Baudeau de Somaize a constituit *Dicționarul Prețioaselor*, reprodus în antologia *Les Précieux et les Précieuses* — Prețioșii și Prețioasele, n.r. — publicată în 1939 de G. Mongrédien la *Mercure de France*. Nu numai obiectele, lucrurile sau ființele, dar și acțiunile socotite aproape de nevoile ordinare ale vieții erau înlocuite de prețioși prin cîte o metaforă mai mult sau mai puțin transparentă, în acord cu sentimentul lor asupra convenienței sociale. Cineva care cerea să se reteze feștila arsă a unei lumînări spunea: *ôtez le superflu de cet ardent* (*desprindeți superfluul acestui obiect arzător*), înlocuind astfel termenul propriu particular cu unul general. A se pieptăna devenea *délabyrinther ses cheveux* (*a-și delabirintiza părul*); a te scălda dădea loc metaforei mitologice *visiter les naiades* (*a vizita naiadele*), purtătorii unei litiere erau *mulets baptisés* (*catîri botezați*); obrajii erau *les trones de la pudeur* (*tronurile pudorii*); sînii erau *les coussinets d'amour* (*pernițele amorului*); un poet era *un nourisson des muses* (*un sugaci al muzelor*); o oglindă era *un conseiller des graces* (*un sfătuitor al grațiilor*) etc.

3. Metafora ca mijloc al potențării impresiei

Un cercetător în domeniul psihologiei ale cărui merite au fost adeseori remarcate, Chr. Ruths (*Induktive Untersuchungen über die Fundamentalgesetze der psychischer Phäenomene* — Cercetări inductive asupra le-

Scanned with OKEN Scanner

gilor fundamentale ale fenomenelor psihice, n.r.l, Bd. *Experimentaluntersuchungen über Musikphantome* — Cercetări experimentale asupra fantomelor muzicii, n.r.—1898), a observat existența a două legi care domină desfășurarea procesului sufletesc: *legea substituției* și aceea a *progresiunii*. O stare sufletească are tendința să evoce o altă stare înlocuitoare, într-un fel oarecare mai intensivă decît cea dintîi. Existența acestor legi le-a studiat Ruths cu prilejul așa-ziselor *fantome muzicale*, adică a imaginilor care se trezesc în spiritul nostru la audierea muzicii, dar nu numai cu acest prilej. Miturile și legendele ar fi și ele, după Ruths, produsele unor substituții progresive. Imaginile visului ar apărea pe aceeași cale. Cîteva observații personale veneau să confirme legea substituțiilor progresive. Într-o zi autorul se desparte de cineva; noaptea el visează că a murit și ia dispoziții în vederea înmormîntării sale. Ideea morții apare astfel în vis ca produsul unei substituiri progresive a ideii despărțirii. O. Sterzinger (*Das Steigerungsphänomen beim Künstlerischen Schaffen* — Fenomenul intensificării în creația artistică, n.r. — în *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunztwissenschaft* — Revista de estetică și știință generală a artei, n.r.—XII, 1917) a coroborat observațiile lui Ruths cu acele ale altor autori care s-au oprit în fața problemei visului, ca de pildă J. Scherner (*Das Leben des Traumes* — Viața visului, n.r. — 1861). Într-o zi i se rupe lui Volkelt un nasture în două: noaptea el visează că nasturele s-a rupt în multe bucățele. Scherner povestește cazul unei doamne care, speriindu-se de un cerșetor găsit în fața ușii ei, îl visează noaptea îndreptînd dinți amenințători către ea. Sterzinger însuși povestește cum, închiriind o cameră liniștită pentru a putea lucra, descoperă în ea o ușă condamnată și care conducea către locuința altcuiva; noaptea el visează cum încăperea închiriată are trei uși, dintre care una dădea într-o bucătărie zgomotoasă, alta într-o odaie în care cineva cînta la vioară, a treia într-un loc în care se găseau o mulțime de canari închiși în colivii.

Scanned with OKEN Scanner

În cazurile tuturor acestor visuri s-au produs deci substituții progresive. Ruths exprimase părerea că înseși comparațiile și metaforele gîndirii zilnice sau ale poeților sînt tot rezultatul unor substituții progresive. Scopul unei comparații sau al unei metafore ar fi să facă mai clare, mai comprehensibile anumite lucruri sau episoade: un proces care izbutește prin înlocuirea acelor lucruri sau episoade prin altele mai clare, mai pregnante, decît cele dintîi. Sensul progresiv al unei metafore a fost de altfel observat încă din Antichitate. Quintilian afirmase că metafora (*translatio*) trebuie să fie mai puternică decît expresia proprie pe care o înlocuiește, *plus valere eo quod expellit*. Cercetarea se găsea ajunsă la aceste rezultate, cînd Sterzinger a avut ideea să întrebe pe doi poeți, care au consimțit să se supună experimentărilor sale, asupra semnificației estetice a imaginilor produse chiar atunci de ei, lămurind astfel fenomenul potențării în actul creației artistice. Totalizînd declarațiile obținute, în condiții experimentale destul de grele, Sterzinger a observat că potențarea apare fie ca *mărire* (*Vergrösserung*), fie ca *multiplicare* (*Vervielfachung*), fie ca *întărire* (*Verstärkung*). Poeții au dat unul sau altul din aceste răspunsuri, atunci cînd au fost întrebați asupra motivelor care i-au oprit în fața vreuneia din imaginile lor; în declarațiile lor au arătat că au voit să mărească, să întărească sau să multiplice impresia de la care au pornit. Calea spinoasă a unor lucrări experimentale cu poeți observați chiar în actul creației mi se pare inutilă. Prin intuiție simpatetică noi putem să ne dăm destul de bine seama care este intenția estetică a potențării prin mărire, întărire sau multiplicare în vocabularul tradițional sau în formele consacrate ale poeziei din toate timpurile, precum: *pe veci*, *e mult*, *e foarte mult de-atunci*, *niciodată* (cp. *nevermore* al lui Poë), *mii de* (cp. versurile celebre ale lui Catul care îi cere Lesbiei *o mie de sărutări și încă o mie*), apoi în preferința poeziei și a basmului pentru supraomenesc, pentru eroi, uriași și pitici, pentru formele

neobișnuite ale binelui și ale răului, ale fericirii și ale nenorocirii. Intenția intensificatoare a poeziei este incontestabilă, pentru întregul ei domeniu și pentru mijloacele ei speciale. Ce trebuie să înțelegem însă prin potențarea poetică în genere și prin aceea obținută în mod special prin metaforă? Fr. Kainz (*Zur dichterischen Sprachgestaltung* — Despre creația poetică a limbii, n.r. — în *Zeitschrift für Aesthetik* — Revista de estetică, n.r. — XVIII Bd., 1924) este de părere că Sterzinger înțelege noțiunea potențării într-un chip oarecum material, cantitativ. O precizare a noțiunii este deci necesară: „*O reprezentare, termenul unei comparații, o imagine pot fi considerate ca progresive* (observă Kainz) *atunci cînd degajează un efect sentimental mai puternic decît expresiile pe care le înlocuiesc*". Dacă ar fi înțeles noțiunea potențării în felul acesta, Sterzinger n-ar fi ajuns la concluzia că legea substituțiilor progresive prin metaforă cunoaște și unele excepții, ca în exemplul în care unul din poeții cercetați a declarat că în metafora: *Ihr Brief rauschte daher in grossen schweren Schwingenschlägen (scrisoarea ei fremătă cu mari, cu grele zvîcniri de avîntare)* a ezitat între acest din urmă cuvînt și echivalentul său *Flügelschlägen (bătăi de aripă)*, dar s-a hotărît pentru cel dintîi, deși i s-a părut că are o putere evocatoare mai mică. Kainz observă însă, împotriva lui Sterzinger, și chiar a subiectului său de experimentare, că *Flügelschlägen (bătăi de aripă)*, deși mai concret, mai reprezentabil, este totuși mai sărac, mai banal, decît *Schwingenschlägen (bătăi de avîntare)*, care este mai solemn, mai poetic, capabil să producă o atmosferă sentimentală mai puternică. Subiectul lui Sterzinger s-a hotărît deci într-un sens progresiv.

În ce relație stau cele două funcțiuni estetice ale metaforei, discutate pînă acum, funcțiunea sensibilizatoare și funcțiunea intensificatoare? Cînd citim în T. Arghezi

Scanned with OKEN Scanner

(*Icoane de lemn*, pag. 175): „*În luna morții mierlelor, s-a văetat în salcîmii stăreției, bătute cu alicele ploii, multă vreme o cucuvaie*", metafora *alicele ploii* are o semnificație sensibilizatoare, ca una care ne mijlocește reprezentarea mai vie a picăturilor de ploaie. Cînd însă în același loc citim: „*Am închis ușile și am aprins lampa în mormîntul chiliei*", avem impresia hotărîtă că *mormîntul chiliei* este un mod exagerat de a vorbi, ales de poet pentru a produce o impresie sentimentală mai puternică și că, prin urmare, sensul acestei exprimări metaforice este intensificator. Există deci posibilitatea de a distinge intenția estetică a fiecărei metafore și a o atribui uneia din cele două funcțiuni observate pînă acum. Trebuie totuși adăugat că într-o a treia categorie intră acele metafore care au deopotrivă funcțiune sensibilizatoare și intensificatoare, în care sensibilizarea este un mijloc al intensificării. Cităm, ca exemplu, următorul pasaj din Arghezi, în care poetul ne descrie o seară bîntuită de o ceață groasă: „*E o ceață de praf des, văzduhul închegat cu lapte și felinarele n-au altă putere decît să conție o electricitate covăsită. Am așteptat în colțul unei străzi douăzeci de minute un vagon de tramvai cu cai și am apucat pe cel din urmă. Nu știu dacă puteam răzbi cu piciorul, pînă dimineața, tunelurile de talc și străzile de funingine albă*" (*op. cit.* pag. 135). Examinînd metaforele acestei descripții, este evident că *văzduhul închegat cu lapte*, felinarele care conțin o *electricitate covăsită*, *tunelurile de talc* și *străzile de funingine albă* sînt metafore care urmăresc nu numai să aducă mai viu în față aspectele respective, dar în același timp, o dată cu exagerarea impresiilor, să determine un sentiment mai viu în legătură cu ele. Un tunel de *talc* și o stradă de *funingine albă* este nu numai un aspect mai viu al închipuirii, dar în același timp un spectacol straniu, oarecum înfricoșător. Sensibilizarea și intensificarea fuzionează în aceste metafore.

9 786061 367863

Scanned with OKEN Scanner

4. Funcţiunea unificatoare a metaforei

O altă funcţiune estetică a metaforei, observată şi ea uneori, este aceea de a sublinia unitatea dintre feluritele date ale sensibilităţii. Dincolo de deosebirile dintre lucruri sesizăm unitatea lor mai profundă şi această descoperire, care face din metaforă un adevărat instrument de cunoaştere, ne încîntă ca orice descoperire a spiritului. Simboliştii francezi, mergînd pe căi deschise altădată de mistici, au numit metaforele considerate în funcţiunea lor unificatoare *corespondenţe*, şi Baudelaire le-a consacrat acestora un sonet care alcătuieşte un fel de artă poetică a întregului curent literar:

La nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs echos qui de loin se confondent
Dans une tenebreuse et profunde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se repondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
— Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'ancens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

*

Scanned with OKEN Scanner

Natura e un templu ai cărui stîlpi trăiesc
Și scot adesea vorbe ciudate și obscure;
Și-n viață omul trece mereu printr-o pădure
De simbole ce-l cearcă c-un ochi prietenesc.

Ca niște lungi ecouri care din depărtare
De-a valma se confundă într-un acord profund,
Vast, unitar, ca noaptea sau zările solare,
Parfumul și culoarea și sunetu-și răspund.

Sînt proaspete parfumuri ca trupuri de copii,
Dulci ca un ton de flaut, verzi ca niște cîmpii,
— Iar altele, corupte, de preț, triumfătoare,

Avînturi infinite în firea lor purtînd,
Ca moscul, chihlimbarul, tămîia, smirna care
Ne cîntă bucuria din simțuri și din gînd.

(trad. de AL. PHILIPPIDE)

Dacă citim cu atenție sonetul lui Baudelaire, observăm că el vorbește despre trei lucruri deosebite și anume 1) de *simbolismul* naturii, adică de unitatea aspectelor într-un plan mai adînc 2) de o calitate morală a lor, deopotrivă cu a omului (*L'homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l'observent avec des regards familiers*) și 3) de unitatea senzațiilor noastre, adică de așa-numitele *sinestezii* (*Les parfums, les couleurs et les sons se répondent*), pe care psihologii moderni le-au studiat în unele contribuții de specialitate. Sînt, în adevăr, numeroase afinitățile dintre impresiile noastre, pe care le scot la iveală zicerile metaforice ale limbii comune sau ale poeților. Dacă încercăm să introducem o ordine în enormul material care ne stă la dispoziție, distingem următoarele categorii ale unificării metaforice, pe care le vom ilustra cu cîteva exemple: 1) unificarea

Scanned with OKEN Scanner

unei impresii morale cu o impresie sensibilă, fie aceasta a/ optică, a) formă (un cap *pătrat*, un caracter *rectilin*) b) dimensiune (o inteligență *vastă*, *profundă*, *înaltă*, un suflet *mic*), c) culoare (ca atunci cînd se vorbește în mod general de *culoarea* unui jurnal sau a unui partid politic; există un întreg limbaj emblematic al culorilor bazat pe unificări metaforice și potrivit căruia invidia e figurată prin *verde*, dragostea prin *roșu*, inocența prin *alb*, gelozia prin *galben*, melancolia prin *violet* etc.), b/ acustică (un suflet *melodios*), c/ tactilă (purtarea cuiva e *aspră*; altcineva are maniere *onctuoase* sau caracter *tare*, proverbul vechi vorbea de *dura lex*, d/ gustativă (un sentiment *dulce*, un caracter *acru*, o decepție *amară*, o glumă *sărată*), e/ olfactivă (o amintire *parfumată*, moravuri *pestilențiale*), f/ termică (un om *rece*, un suflet *cald*, o discuție *aprinsă*), g/ musculară sau motrice (un spirit *iute* sau *lent*), h/ organică (o deprindere *scîrboasă*, cineva e *însetat* de dreptate, altul are o mare *foame de știință*); 2) unificarea unei impresii sensibile cu altă impresie sensibilă, în infinitele combinații dintre diversele date ale sensoriului (o formă poate fi *melodioasă*, un contur e *vag*; fr. *flou* redă mai bine asociația sinestezică între optic și tactil, o culoare e *dulce*, *caldă* sau *rece*, un desen e *ferm*, se vorbește despre un roz *leșinat*; o voce este *clară* sau *întunecată*, ea mai poate fi *aspră*, *dulce* sau *caldă*; se mai spune că o stofă este *dulce* la pipăit etc., etc.).

Dacă din domeniul zicerilor comune, trecem la acele găsite de poeți, metaforele în funcțiunea lor unificatoare ne apar de asemenea în număr nelimitat. Dublîndu-și teoria prin practica sa poetică, Baudelaire scrie în *Tout entière*, evocînd pe iubita lui; „*O, metamorphose mystique/ De tous mes sens fondus en un/ Son haleine fait la musique/ Comme sa voix fait le parfum!*" (*O, metamorfoză mistică/ A tuturor simțurilor mele topite într-unul singur/ Răsuflarea sa este muzică/ După cum glasul îi este parfum*). R. de Reneville (*L'expérience poétique*, 1938) a spicuit în Rimbaud mai multe sinestezii, ca atunci cînd în *Enfance* poetul notează: „*A la lisière de la forêt/ Les fleurs de rêve*

tintent, éclatent, éclairent" (*La marginea pădurii/ Florile visului sună ca un clopot, plesnesc, luminează*) sau cînd observă în *Villes* I, „*Des vêtements et des oripeaux éclatants comme... la lumière des cimes*" (*Veșminte și zdrențe strălucitoare ca... lumina culmilor*), pentru a nu mai vorbi de acea flacără jucăușă care poetului i se pare ca o detunătură de armă răsunînd după vecernii... „*un feu follet blême/ Comme un coup de fusil après les vèpres*" (*un foc jucăuș palid/ Ca o împușcătură după ora vecerniei*) (*Jeune ménage*). Tot lui Rimbaud i se datorește textul clasic al sinesteziilor acustic-optice în sonetul *Voyelles*: *A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu* (*A* negru, *E* alb, *I* roșu, *U* verde, *O* albastru). Un analist aplicat, germanul Ernst Jünger, ne-a dat în *Lob der Vokalen* (*Lauda vocalelor*, în volumul *Blätter und Steine* — Frunze și pietre, n. r.) o analiză a vocalelor în funcțiunea lor evocatoare. Dacă observațiile lui E. Jünger nu pot fi considerate ca niște sigure cuceriri ale științei, ele nu sînt mai puțin interesante ca exemple de metafore unificatoare ale unei impresii sensibile cu una morală sau a două impresii sensibile în asociații sinestezice. În această din urmă privință, va fi interesant de urmărit întrucît sinesteziile lui Jünger coincid cu acele ale lui Rimbaud. Iată analiza poetică a vocalei A, considerată mai întîi ca un simbol moral: „*A, care ocupă aproape în toate alfabetele primul loc, trebuie privit ca regele necontestat al tuturor vocalelor. Chiar acolo unde nu-l întrebuințăm decît ca un simplu semn, el semnifică primordialul și preponderantul. În Apocalipsul lui Ioan, vocala A este dată drept simbol al primordialului și a-toate-cuprinzătorului*" (aluzie la cuvintele Domnului din *Apocalips*. 1,8: „*Eu sînt Alfa și Omega*") „*și, în logică, egalizat cu sine însuși, semnifică principiul identității* (A = A)... *Iacob Grimm laudă pe A ca pe prima și cea mai nobilă vocală, care în același timp ar fi mama tuturor sunetelor. Această din urmă comparație* (adaugă Jünger) *nu mi se pare însă fericit aleasă. A este mai degrabă sunetul patern, supremul și regescul semn al puterii părintești. În el răsună în același timp înălțimea și vastitatea cuprinză-*

toare a vieții și a puterii. Această dublă dimensiune apare cu strălucire în cuvîntul germanic Aar, căruia îi corespunde în lumea maternă silaba Ur, capabilă să trezească în noi reprezentarea adîncimii obscure și a originii și care face parte din cuvintele exprimînd mai bine spiritul germanic al limbii." Cît despre sinesteziile lui, E. Jünger notează: „*Culoarea pe care ar trebui s-o alegem pentru A ar trebui să fie purpura...*" Este izbitoare în acest punct incoincidența simbolizărilor și sinesteziile lui Jünger cu acele ale lui Rimbaud, care scrie: „*A, noir corset velu de mouches éclatantes /Qui bombillent autour des puanteurs creuelles/ Golfe d'ombre...*" (*A, negru corset împăroșat cu muște strălucitoare/ Care bîzîie în jurul crudelor pestilențe/ Golf de umbră...*). La fel se întîmplă cu O: la Rimbaud, „*O bleu... silence traversé des Mondes et des Anges*" (*O albastru... tăcere străbătută a lumilor și îngerilor*) în timp ce la Jünger o este sunetul *aristocrației... printre culori i se subordonează galbenul și, printre metale, aurul.* Asemănătoare pînă la un punct sînt sinesteziile lui E; la Rimbaud: „*E blanc... candeur des vapeurs et des tentes, / Lance des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelle.*" (*E alb... candoarea aburilor și a corturilor/ Lance a mîndrilor ghețari, regi albi, flori de ombelă* (de flori), la Jünger: „*Cu E se coordonează întinderea șesului. Cele două domenii, care se întîlnesc și se întretaie în acest sunet sînt acel al golului și al sublimului. Cu e se potrivește culoarea albă; cuvinte precum Meer, Schnee, See și Seele posedă o strălucire radioasă*". Apropieri se pot face și între sinesteziile lui I, dar aici precedentul lui Rimbaud pare să nu fi fost fără înrîurire: I este pentru Jünger sunetul vieții (cp. fr. *vivre*) și culoarea lui ar fi roșul închis, ca acela care se vede pe mesele măcelarilor, încît — adaugă Jünger — Rimbaud avea dreptate cînd îl compara cu o vărsare de sînge: „*I pourpres, sang craché*" (I purpure, sînge scuipat). Unele înrîuriri ni se par a descifra și în interpretarea pe care Jünger o consacră vocalei *U*, în care s-ar *întruni tainele reproducerii și ale morții... Domeniul său cuprinde temeliile lumii minerale și maritime.* Tonul său coloristic

ar fi întunecat și liniștit. Cp. deci la Rimbaud: „*U vert... vibrements divins des mers virides*" (*U verde... vibrări divine ale mărilor verzi*). Gradul de convergență al metaforelor sinestezice țesute în jurul vocalelor poate fi controlat și printr-un alt document, puțin cunoscutul sonet *Sonuri și colori* al lui Mircea Demetriade (în *Romînul*, decembrie 1906, reprodus în N. Davidescu, *Din poezia noastră parnasiană. Antologie critică*, 1943) care deși inspirat de Rimbaud nu aduce mai puțin răsfrîngeri din implicațiile proprii limbii noastre:

Alb A; E gri; I roșu, un cer de asfințire,
Albastru O, imensul în lacuri oglindit,
U, mugetul furtunii și-al crimei colț vădit,
Alcovul criptei negre, lugubră prohodire

A, rază săgetată de astru-n răsărire
Cînd zorile în boabe de rouă s-au topit
Căzînd pe flori, pe iarbă, pe lanu-ngălbenit;
A, verbul peste ape născînd eterne fire.

E, gîndul meu de sceptic, simbol saturnian,
I, sînge și incendii, fîșii învăpăiate,
Din trîmbițe vestind-o virila libertate.

O, freamătul de coarde, un mit din Ossian,
Ciocniri de pietre scumpe, murmur eolian
Pe harpele albastre de îngeri înstrunate.

Nu numai Mircea Demetriade, dar și alți poeți romîni care au stat sub influențe simboliste au cunoscut metafora în ambele ei funcțiuni unificatoare. Așa Macedonski, cu versurile lui din *Epoda de Aur*: „*Dar sînge ce curge din nori / înalță fanfare de goarne*". De la Macedonski tehnica sinesteziilor a fost uneori folosită de poeții noștri, dar acel care a dus-o pînă la un mare grad de

virtuozitate a fost Al. Philippide, în al cărui volum *Aur sterp*, 1922, putem spicui un mare număr de exemple, precum *leagănul albastru al tăcerii... tremurătoarea rază albăstrie! Melodios s-aşterne pe covor/ Ca un fior... fior albastru... unite melodii de lună; muzica surîsurilor lunei; somnul mătăsos al lunei pline; plînsul auriu al unei stele; miresme moi, albastre de tăcere; goarna luminii; un vînăt vînt de spaimă* etc.

O problemă din cele mai pasionante este aceea relativă la temeiul şi necesitatea unificărilor metaforice. Ch. Baudelaire, care, mergînd pe căi practicate mai înainte de unii romantici, de un E.T. A. Hoffman sau un Gérard de Nerval (aşa cum a dovedit-o Jean Pommier în *La Mystique de Baudelaire* — *Mistica lui Baudelaire*, n.r. — 1932), a contribuit atît de mult la răspîndirea tipului unificator al metaforei, scrie în articolul pe care i-l consacră lui V. Hugo (1861), în *L'art romantique* — Arta romantică, n.r. — pag. 305: „*La poeţii cei mai buni nu există metaforă, comparaţie sau epitet care să nu fie produsul unei adaptări matematic exacte în împrejurările actuale, pentru că aceste comparaţii, metafore şi epitete sînt culese din fondul neistovit* al universalei analogii". Baudelaire credea deci în potrivirea *matematică* dintre termenii întruniţi în interiorul metaforei unificatoare. Metaforele unificatoare ar avea deci un temei necesar. Ele nu pot fi altfel decît sînt, pentru că se întemeiază pe o afinitate certă dintre lucruri, pe analogia lor irefragabilă. Dar dacă metaforele unificatoare sînt necesare, ele sînt şi universale, adică ele se impun oricărui spirit. În adevăr, atunci cînd întîmpini în Philippide metafora *leagănul albastru al tăcerii*, îţi dai seama că asociaţia aceasta de cuvinte nu este o simplă construcţie artistică, adică una al cărei înţeles poate fi realizat numai de poet; metafora amintită se impune oricui şi, fiind universală, putem spune că este şi necesară. Dar oare metaforele sinestezice ale vocalelor în sonetul lui Rimbaud posedă în acelaşi fel o necesitate constrîngătoare? Am văzut că sinesteziile vocalelor sînt în parte altele pentru E. Jünger şi Mircea Demetriade.

Împrejurarea aceasta n-ar avea de altfel atîta însemnătate, pentru că deosebirea poate proveni din aceea că metaforele care se dau drept sinestezii sînt de fapt asociații consecutive. Așa avem impresia că se întîmplă cu falsa sinestezie a lui E în sonetul lui Mircea Demetriade: „*E gri... E, gîndul meu de sceptic, simbol saturnian*". Dacă Demetriade face din E un simbol al îndoielii (gri), lucrul poate proveni din aceea că poetul l-a interpretat sub sugestia interjecției interogative romînești *Ei?* dînd astfel o asociație consecutivă drept o asimilare simultană. De altfel, chiar dacă numai unele dintre sinestezii sau din celelalte metafore unificatoare se impun cu necesitate, tot este necesar să ne întrebăm care poate fi temeiul lor obiectiv. Multe ipoteze s-au emis în această privință, încă din epocile vechi ale cugetării. Vom înfățișa pe unele din acestea în legătură cu cîteva din tipurile metaforei.

Baudelaire se adresează iubitei lui în *Causerie*, spunîndu-i: „*Vous êtes un beau ciel d'automne, claire et rose*" (Ești un cer frumos de toamnă, limpede și trandafiriu). Metafora cosmologică pentru frumusețea femeii apare și în altă poezie a lui Baudelaire, în *Ciel brouillé*: „*Tu ressembles parfois à ces beaux horizons/ Qu'allument les soleils de brumeuses saisons...*" (*Semeni uneori cu frumoasele orizonturi/ Pe care le aprind/ anotimpurile cețoase...*). Paralelizarea chipului omenesc cu aspectele naturii apare și la T. Arghezi, un poet de atîtea ori redevabil viziunilor baudelaireiene: „*Obrajii tăi mi-s dragi/ Cu ochii lor ca lacul/ În care se-oglindesc/ Azurul și copacul*" (*Creion*). S-ar putea compara metafora cosmologică cu acele armonii proprii unora din pînzele Renașterii, în care un chip omenesc este pictat pe un fond de vaste peisaje, consunînd cu el în chip misterios. J. Pommier semnalează autocomentarul metaforelor cosmologice în *Petits poèmes en prose*, unde Baudelaire atribuie unui instinct mistic înclinația poetului de a-și situa iubita într-un peisaj asemănător cu ea, astfel încît femeia să-și găsească „*drept oglindă propria ei corespondență*". Pommier crede a putea desluși pentru această

orientare unele izvoare în misticul suedez Swedenborg (1688—1772), pentru care cerul era un mare om de o frumusețe perfectă. Izvoarele metaforelor cosmologice pot fi însă căutate mai departe. Ideea universului întreg ca un imens organism frumos o găsim în *Timaeus* al lui Platon. Tot aci aflăm și ideea subsecventă că ființa perfectă a universului cuprinde în sine toate celelalte ființe, care, prin natura lor, sînt asemănătoare universului. „*Dumnezeu*, explică Timaeus (30 d), *hotărînd să formeze Lumea cît mai asemănătoare cu cea mai frumoasă din ființele inteligibile și cu o Ființă desăvîrșită întru totul, a făcut din lume o Ființă vie unică, vizibilă, cuprinzînd în sine toate ființele vii care, prin natura lor însăși, sînt deopotrivă cu Universul*". Ideea raportului de analogie dintre ființele vii și univers și, mai cu seamă, dintre om și totalitatea lumii, adică dintre microcosm și macrocosm, a apărut de altfel și în lunga tradiție aristotelico-stoică, de unde ea s-a transmis Renașterii. Pentru mulți din gînditorii acestei epoci, omul aparține prin corpul său lumii materiale, ale cărui elemente el le conține în formă condensată; ca ființă inteligibilă el este apoi de origine siderală și, prin sufletul său, el este o scînteie divină, o parte din principiul suprem al vieții. Conținînd în sine toate planurile universului, el are putința să-l răsfrîngă în întregime. Din numeroasele texte care ar putea fi spicuite în Cusanus, Campanella sau Paracelsus, pentru a ilustra chipul în care Renașterea își reprezenta raportul dintre microcosm și macrocosm, reproducem pe unul dintre cele mai răspicate: „*Humana vero natura*, scrie Cusanus, *De docta ignorantia* III, *est illa, quae et supra omnia Dei opera elevata et paulominus Angelis minorata intellectualem et sensibilem naturam complicans ac universa intra se constringens*, ut microcosmos *aut parvus mundus a veteribus rationabiliter vocitetur*" (Natura umană este în adevăr aceea care a fost așezată deasupra tuturor operelor lui Dumnezeu și puțin dedesubtul Îngerilor, ea cuprinde în sine natura intelectuală și pe cea sensibilă și concentrează întregul univers: ea este un microcosm sau o lume mică, după cum era

numită în chip rațional de către cei vechi). Analogia dintre microcosm și macrocosm ar fi temeiul metaforelor cosmologice, adică al acelora care unifică un aspect uman cu unul cosmic. Este o ipoteză mistică în fața căreia poeții s-au oprit uneori, dar pe care trebuie s-o considerăm depășită și inacceptabilă în viziunea științifică a lumii, care nu poate considera persoana umană ca pe o reproducere, fie și în dimensiuni mai mici, a întregului univers, ci ca pe una din verigile dezvoltării acestuia, caracterizată prin forme și funcțiuni inexistente înainte de apariția omului. Omul nu rezumă universul, ci îi adaugă ceva, îl îmbogățește. Identitatea dintre microcosm și macrocosm este o ipoteză apărută înainte de considerarea evolutivă a lumii. Ipoteza aceasta nu poate aduce deci nici un folos acelora care vor să-și explice adevărul metaforelor cosmologice, deși ea a putut juca un rol oarecare în plăsmuirea lor de către poeții hrăniți din spiritul vechilor culturi.

Alături de metafora cosmologică, există metafora personificatoare, prin care aparența umană nu mai este extinsă pînă la dimensiuni cosmice, ci înfățișările cosmice sînt interiorizate, făcute deopotrivă cu omul. O unitate este sesizată și de data aceasta și anume aceea dintre aspectele naturii și viața interioară a omului. Ce raporturi dintre lucruri asigură oare adevărul unei metafore personificatoare, ca de pildă aceasta, spicuită în L. Blaga: „*Un vînt de seară aprins sărută cerul la apus?*" Sărutul aprins pe care vîntul de seară îl dă cerului crepuscular este o metaforă care ne permite să cuprindem într-unul din aspectele naturii o viață interioară deopotrivă cu a noastră. În metaforele personificatoare ni se revelă o expresie a naturii, la fel cu aceea a sufletului omenesc. Cum este oare lucrul posibil și, mai cu seamă, cum simțim că personificarea este adevărată? S-a spus că expresia unei figuri omenești sau a unui personaj ni se impune, pentru că ea evocă, prin asociație de idei sau prin imitație, unele conținuturi sufletești, pe care apoi le atribuim aspectului care ni le-a sugerat. „Expresia" ar fi așadar rezultatul proiectării simpatetice a unor

Scanned with OKEN Scanner

stări personale în obiectul care le-a provocat. Pentru ca o „expresie" să apară ar fi necesar ocolul prin conștiința de sine a individului care o intuiește. Teoreticienii simpatiei estetice au dezvoltat în forme felurite această explicație. Cît de insuficientă rămîne însă ea ne apare limpede dacă ne gîndim că nu orice aspect exterior poate sugera orice conținut sufletesc; ci fiecare aspect nu poate trezi în sufletul nostru decît anumite conținuturi, a căror posibilitate este dată în structura obiectivă a aspectului exterior. Dacă este adevărat, după cum ne asigură teoreticienii simpatiei estetice, că proiectăm în obiect propriile noastre stări, că îl însufleţim prin propria noastră viață interioară, nu este mai puțin adevărat că noi nu putem revărsa în obiect decît ceea ce el poate conține și numai ceea ce, prin felul său de a fi, a putut trezi în noi.

Metaforele *sinestezice* de tipul acelora preconizate de Baudelaire par a autoriza la rîndul lor o anumită ipoteză. Dacă există o „corespondență" între sunete, culori, parfumuri etc., lucrul se datorește poate faptului că toate aceste calități sensibile sînt în realitate și în mod originar unitare, varietatea lor fiind un efect derivat și ulterior. Misticii au susținut uneori aceasta, așa de pildă H. de Balzac, care sub influențe swedenborgiene notează la sfîrșitul povestirii sale, *Louis Lambert*, aceste cugetări atribuite eroului său: „*L'Unité a été le point de départ de tout ce qui fut produit; il en est résulté des Composés, mais la fin doit être identique au commencement*" (Unitatea a fost punctul de plecare al întregii creații; au apărut în mersul acesteia lucruri compuse, dar sfîrșitul trebuie să fie identic cu începutul). Și mai departe: „*L'Univers est donc la variété dans L'Unité. Le Mouvement est le moyen, le Nombre est le résultat. La fin est le retour de toutes choses à l'unité, qui est Dieu*". (Universul este așadar varietatea în Unitate. Mișcarea este mijlocul, Numărul este rezultatul. Scopul este înapoierea tuturor lucrurilor în unitatea care este Dumnezeu.) Metafora, făcîndu-ne să simțim afinitatea lucrurilor și aceea a aspectelor sensibile, coboară oare sub varietatea lor aparentă, în uni-

Scanned with OKEN Scanner

tatea lor profundă și originară? Ipoteza unității universale ne-ar face s-o credem. Ea pare însă inutilă, deoarece lucrurile pot să se asemene fără să se confunde, asemănarea neindicînd neapărat identitatea.

Istoria mai nouă a doctrinelor estetice a încercat să elimine vechile ipoteze mistice care explicau unificările metaforice prin unitatea lucrurilor. Astfel, o autoare care și-a cîștigat merite în aplicarea punctului de vedere psihologic în problemele estetice, E. Landmann-Kalischer, *Ueber künstlerische Warheit* — Asupra adevărului artistic, n.r. (*Zeitschrift f. Aesth.* — Revista de estetică, n.r.—I, 1906) scrie: „*Nu trebuie să conchidem, așa cum au făcut-o de atîtea ori romanticii, pornind de la existența unor conexiuni proprii artei, pentru a ajunge la aceea a unor conexiuni dintre lucruri. În timp ce Bernhardi găsea în metaforă o expresie a faptului că o legătură ascunsă ar uni lumea sensibilă și spirituală, despărțirea dintre acestea fiind numai aparentă, noi trebuie să ne mulțumim, dacă este vorba să valorificăm diferitele conținuturi simțite în artă ca adevărate, a vedea în metaforă o simplă expresie lingvistică pentru echivalența psihică a reprezentărilor comparate*". Echivalența psihică ar consta din faptul că reprezentările întrunite în interiorul unei comparații sau metafore degajează sentimente asemănătoare după felul sau intensitatea lor. Justețea acestor constatări poate fi mai bine pusă în lumină, crede E. Landmann-Kalischer, dacă ne oprim în fața acelor comparații sau metafore pe care nu le simțim ca adevărate. Dacă unele metafore sau comparații ni se par false sau exagerate, lucrul ar proveni din aceea că termenii întruniți înlăuntrul lor n-ar degaja același fel de sentimente. Autoarea citată spicuiește undeva această metaforă, potrivit căreia *Schiller la auzul unei violine se simți împietrit:* metafora i se pare autoarei falsă, deoarece echivalențele sentimentale ale *cîntecului violinei* și ale *împietririi* par neasemănătoare, atît după felul cît și după intensitatea lor. Trebuie să spunem că explicația dată de E. Landmann-Kalischer nu ni se pare de loc satisfăcătoare. Căci dacă sentimentele pe care le dega-

jează aparențele sensibile conexate în construcția metaforică sînt sau nu asemănătoare, împrejurarea provine fără îndoială din faptul că aceste aspecte sensibile sînt într-un fel sau altul ele însele asemănătoare sau nu. Pretinsa explicație psihologică amintită aci n-ar izbuti astfel decît să amîne soluția problemei propuse, cercetătorul trebuind să afle în ce consistă asemănarea obiectivă, reală, a aspectelor care au degajat sentimente asemănătoare. Cînd, de pildă, consider metafora *miresmele crinului strigară zadarnic*. (I. Vinea) nu este de loc îndestulător să spună că impresia de adevăr care însoțește această metaforă provine din faptul că *miresmele crinului* și senzația acustică creată prin verbul *strigară* descătușează aceeași emoție vehementă, deoarece rămîne încă necesar a afla motivele obiective, date în natura însăși a lucrurilor, pentru care cele două aspecte provoacă același fel de emoție.

O cucerire mai veche a psihologiei se impune în acest moment al raționamentului nostru, pentru a încerca să dăm un alt răspuns întrebării pe care ne-am propus-o. Este așa-zisa lege a *specificității simțurilor*, observată de fiziologul Johannes Müller încă din veacul trecut și potrivit căreia nervii senzitivi răspund cu același fel de senzații, oricare ar fi natura agentului care i-ar acționa. Așa, de pildă, senzația de lumină produsă de obicei sub acțiunea undelor eterice poate fi determinată și de o lovitură mecanică sau de un curent electric descătușat asupra retinei. Uneori, cauze interne, precum acele datorite unor influențe chimice, rezultînd din introducerea anumitor substanțe în sînge sau iritația cauzată de o congestie a țesăturilor, pot și ele determina senzația luminoasă. Curentul electric lucrînd asupra nervilor tactului, auzului și gustului poate provoca și senzația de tact, acustică sau gustativă. Descoperirea lui Johannes Müller a făcut mare vîlvă la vremea ei și filozofii neokantieni (de pildă Lange în *Geschichte des Materialismus* — Istoria materialismului, n.r.) au citat-o ca pe o confirmare a kantismului, venită din partea științelor experimentale. Căci dacă fenomenul specificității sim-

Scanned with OKEN Scanner

ţurilor este bine observat, atunci rezultă că noi nu cunoaştem lucrurile înseşi, ci numai chipul în care le răsfrînge organizaţia noastră psihologică. Pe de altă parte, dacă am putea subscrie observaţiile lui Johannes Müller, fenomenul metaforei ar deveni şi el îndată explicabil, identitatea impresiilor unificate de metaforă fiind un rezultat al posibilităţii diferitelor simţuri de a fi acţionate prin acelaşi agent exterior sau posibilitatea unor agenţi deosebiţi de a lucra asupra aceluiaşi simţ. Am putea oare spune că *miresmele crinului strigară* este o metaforă posibilă pentru că efluviile crinilor ar putea lucra deopotrivă asupra simţului olfactiv ca şi asupra celui acustic, pentru că *miresmele şi strigătul* ar putea lucra deopotrivă asupra ambelor simţuri? Specificitatea simţurilor ar aduce atunci dezlegarea enigmei metaforei. Un psiholog francez care a confruntat, într-o epocă mai recentă, vechile teorii ale lui Müller cu cîştigurile mai noi ale fiziologiei, P. Bourdon (în *Les sensations* — Senzaţiile, n.r. — capitolul din *Traité de psychologie* — Tratat de psihologie, n.r. — I, 1923, al lui G. Dumas), a arătat însă că fenomenul specificităţii simţurilor nu este categoric verificabil, decît în ce priveşte simţul văzului, capabil a fi adus să răspundă prin senzaţii de lumină chiar atunci cînd este acţionat de alţi excitanţi decît aceia care îl impresionează de obicei. Pe de altă parte, nu este de loc adevărat că orice excitant poate lucra asupra oricărui simţ. Aşa, de pildă, lumina nu lucrează asupra tactului (deşi, după cum am văzut, un poet a putut construi metafora: *somnul mătăsos al lunii pline*). În fine, dacă este adevărat că electricitatea excită toate simţurile, lucrul se datoreşte poate faptului că anumite substanţe, puse în libertate prin electroliză, influenţează aparatele senzoriale şi nu acţiunea directă a curentului electric. Observaţiile mai noi ale fiziologiei limitează deci legea specificităţii simţurilor şi, o dată cu aceasta, valoarea ei pentru explicarea metaforelor. Părerea noastră este că încercările psihologice de a lămuri misterul metaforic au avut mai degrabă rolul negativ de a scoate în evidenţă faptul că metaforele

n-ar fi posibile dacă între diferitele aspecte ale universului n-ar exista asemănări obiective pe care este tocmai rolul metaforelor de a le pune în lumină, ca unul din cele mai fine instrumente de cunoaștere ale spiritului omenesc.

Spiritul nostru cuprinde prin metaforele poeziei asemănări reale între lucruri, asemănări care nu presupun însă de loc identitatea profundă a tuturor aspectelor lumii. Identitatea adîncă a fenomenelor este o ipoteză mistică inutilă, dar asemănarea lor este un fapt incontestabil, temelia tuturor operațiilor de generalizare ale inteligenței. Metafora, care surprinde apropierile dintre lucruri, apare deci ca produsul uneia din etapele spiritului omenesc, ca o primă formă a generalizării, sesizată, de altfel, nu prin operațiile intelectului, ci prin intuițiile fanteziei. Trebuie să mai adăugăm, de altfel, că între metaforele poeziei și generalizările inteligenței teoretice nu există totdeauna continuitate. Există, fără îndoială, unele metafore care reapar în noțiunile fundamentale ale științei și filozofiei (de pildă *forță*, *energie*, *spiritul universal*, *eul absolut* etc.), dar există și metafore care n-au evoluat către generalizarea teoretică și tocmai acestea sînt cele mai caracteristice poeziei. Astfel, cînd poetul notează *miresmele crinului strigară*, el surprinde o asemănare între un factor olfactiv și unul acustic, o asemănare care nu pare a se putea dezvolta într-o generalizare științifică. Metafora apare deci ca o etapă în procesul generalizării, dar nu una care se dezvoltă neapărat într-o generalizare a inteligenței. Rolul spiritual al metaforei este tocmai acela de a exprima acele asemănări dintre lucruri care nu pot deveni obiectul unei generalizări teoretice.

Scanned with OKEN Scanner

III. CATEGORIILE FORMALE ALE METAFOREI

O primă încercare de clasificare formală a metaforelor întîlnim în *Poetica* lui Aristoteles. „*Metafora*, scrie Aristoteles (*Poetica*, c. 21), este *transferul unui termen, fie de la gen la specie, fie de la specie la gen, fie de la o specie la o altă specie, fie transferul prin analogie*". Așa, cînd Homer notează: „*nava îmi rămase nemișcată*", el vrea să spună că nava și-a aruncat ancora și folosește astfel un termen mai general decît acela care ar fi fost propriu. Cînd însă tot Homer scrie „*Ulise făcu mii de acțiuni frumoase*", el vrea să spună că Ulise executase un mare număr de frumoase acțiuni și întrebuințează prin urmare un termen mai special decît acela propriu. Altă dată, poeții folosesc un cuvînt de același grad de generalitate cu acela înlocuit; transferul se produce atunci de la, specie la specie, ca în versul: „*Smulgîndu-și viața cu fierul*", unde cuvîntul a *smulge* înlocuiește pe a *tăia*. În sfîrșit, în alte împrejurări, transferul se operează prin analogie, ca atunci cînd poetul situîndu-se în fața unei serii de patru termeni dintre care al doilea găsindu-se față de cel dintîi, în raportul în care al patrulea se află față de cel de al treilea, folosește pe al patrulea în locul celui de al doilea și pe al doilea în locul celui de al patrulea. Astfel, dacă potirul este față de Bacchus ceea ce scutul este față de Marte, poetul va putea numi potirul *scutul lui Bacchus*, și scutul, *potirul lui Marte* (cp. și *Retorica*, III, 10, 7 urm.). Analiza exemplelor lui Aristoteles ne arată că vechiul teoretician poseda un concept primitiv al metaforei, pe care abia dezvoltarea ulterioară a

noţiunii trebuie să-l completeze şi să-l adîncească. Noţiunea aristotelică a metaforei ignorează atît sensul ei unificator, cît şi celelalte funcţiuni psihologice şi estetice ale ei (în afară de aceea sensibilizatoare, cf. *Retorica*, III, 10, 6), pe care, după cum am văzut, cercetarea mai nouă le-a identificat. O stabilire a principalelor categorii ale metaforei trebuie să ţină seama de întreaga bogăţie a conţinutului ei. Este cu neputinţă a distinge toate tipurile formale ale metaforei cîtă vreme nu obţinem conceptul ei plenar. Lucrarea analizei nu este posibilă decît atunci cînd aceea a sintezei s-a completat. Cercetarea noastră se găseşte poate în punctul în care deosebirea categoriilor formale ale metaforei a devenit posibilă. Vom încerca-o în cele ce urmează.

Dar mai înainte de a o face trebuie să îndepărtăm şi o altă clasificare, propusă de mai mulţi esteticieni, după care transferul metaforic s-ar produce fie între două lucruri animate, fie între două lucruri neanimate, fie între unul neanimat şi unul animat, fie între unul animat şi unul neanimat. Este evident că lucrurile acestei lumi fiind numai animate sau neanimate, transferul cuvintelor care le denumesc nu se poate opera decît în interiorul fiecăruia din aceste clase sau de la o clasă la alta. Totuşi, dacă analizăm cu atenţie unele din metaforele poeţilor observăm că aşezarea lor într-una sau alta din clasele stabilite de vechii esteticieni nu este totdeauna posibilă. Iată de pildă metafora lui Adrian Maniu (în poezia *Făt-Frumos*): „*Îndoaie-un bucium noaptea*". Poetul a auzit în liniştea nopţii sunetul modulat al unui bucium şi a redat prin transfer metaforic această senzaţie, notînd că *un bucium îndoaie noaptea*. Transferul s-a produs aici de la neanimat la animat sau de la animat la neanimat sau înlăuntrul uneia sau alteia din aceste categorii? Nu se poate de loc spune că poetul a trebuit să anime obiectul neanimat care este buciumul pentru a-i putea atribui acţiunea de a îndoi noaptea, deoarece şi o realitate neanimată, cum ar fi vîntul sau un obiect greu oarecare, poate exercita acţiuni de îndoire, vîntul sau zăpada putînd de pildă îndoi o cracă sau trunchiul

Scanned with OKEN Scanner

unui copac. Construind metafora citată, poetul n-a dorit să personifice buciumul; el a dorit numai să substituie unei anumite impresii o impresie deosebită, mai clară și mai puternică decît cea dintîi, impresia substituită devenind prin acest transfer ea însăși mai puternică și mai clară. Iată deci că există unele metafore care nu intră, atunci cînd le realizăm în adevărata lor intenție, în nici una din clasele stabilite de Poeticele tradiționale. Pe de altă parte, clasificarea amintită nu poate fi primită și pentru motivul că nu totdeauna metafora întrebuințează o impresie constituită pentru a înlocui o impresie deplin constituită și ea. Pentru a înțelege mai bine lucrul acesta, trebuie să ne oprim în fața problemei preliminare a raportului dintre metaforă și comparație.

Scanned with OKEN Scanner

A. METAFORĂ ŞI COMPARAŢIE

Există fără îndoială apropieri însemnate între comparaţie şi metaforă. „*Cînd Homer*, scrie Aristoteles (*Retorica*, III, IV, 1), *spune vorbind despre Achille: «Se azvîrli ca un leu», avem o imagine (comparaţie). Cînd însă spune «leul se azvîrle», avem metaforă. Omul şi animalul fiind deopotrivă plini de curaj, Homer îl numeşte, prin metaforă, pe Achille, «leu»*." Ceea ce dispare în trecerea de la comparaţie la metaforă ar fi, aşadar, prezenţa termenului cu care se face comparaţia, şi, în consecinţă, partea de cuvînt sau locuţiunea care mijloceşte apropierea celor doi termeni, *ca*, *asemeni cu*, *întocmai ca*, *precum*, *tot astfel* etc. Metafora ar fi deci o comparaţie subînţeleasă şi prescurtată sau eliptică. Încă din Antichitate, Quintilian a definit-o în felul acesta, numind-o *brevior similitudo*. Procesul intelectual ar fi în tot cazul acelaşi, atît în împrejurarea comparaţiei cît şi în acela al metaforei, deosebirea dintre ele provenind numai din forma exterioară şi din valorile estetice aderente cu aceasta. „*Forma eliptică a metaforei*, scrie Elster (*op. cit.* I, pag. 378), *redă conţinutul spiritual într-o formă mai concisă şi corespunde, mai degrabă decît forma dezvoltată, scopului pe care îl urmăreşte apercepţia estetică, adică scopului de a îmbogăţi şi de a adînci gîndirea. Exprimîndu-ne cu aceleaşi cuvinte, dar eliminînd termenii intermediari de la sine înţeleşi, obţinem cu această prescurtare a expresiei un anumit farmec estetic*." Care sînt motivele încîntării estetice legate de calitatea conciziunii este o problemă

pe care nu o putem discuta aci în toată întinderea ei. Cîteva indicații trebuie să ne ajungă. Plăcerea conciziunii metaforice este asemănătoare cu aceea pe care o resimțim atunci cînd înțelegem unul din așa-numitele *cuvinte de spirit*, care de altfel sînt și ele foarte adeseori metafore, plăcerea unei *destinderi*. Cuvîntul de spirit este totdeauna fragmentul exprimat al unui proces intelectual care trebuie completat. Cîtă vreme fragmentul nu este completat, spiritul se găsește într-o stare de tensiune. Cînd fragmentul este completat și înțelesul, rămas obscur pînă la un moment dat, se lămurește, spiritul trăiește o stare de destindere, plăcută ca toate sforțările izbutite, eliberările etc. Iată un exemplu printre atîtea altele posibile. Un copil care băuse pentru întîia oară sifon este întrebat cum îi place acest lichid. Copilul răspunde: *Are un gust de picior amorțit*. Asistența rămîne o clipă nedumerită, dar deodată veselia generală salută observația copilului ca pe un excelent cuvînt de spirit. Sifonul produce pe suprafața limbii înțepături asemănătoare cu acelea pe care le resimte cineva căruia îi amorțește piciorul. În loc să exprime direct senzația sa, copilul o exprimase prin substituție metaforică și termenul articulat produsese veselia generală, sentimentul plăcut al destinderii, numai atunci cînd el s-a putut întregi cu fragmentul neexprimat, cu termenul acoperit al comparației subînțelese. Am ales printre exemplele posibile de metafore pe unul simțit ca un cuvînt de spirit, adică pe unul la care, din anumite motive, rămase aci necercetate, sentimentul destinderii ia forma zgomotoasă a veseliei și provoacă reflexul specific al rîsului. Metaforele, care nu sînt cuvinte de spirit propriu-zise, nu determină reflexele și agitația proprie efectelor comice, dar impresia destinderii, care le înrudește cu gluma, se produce și în cazul lor. Nu rîdem cînd citim într-una din poeziile lui Eminescu descrierea unui peisaj nocturn, în care florile „*anină-n haina nopții boabe mari de pietre scumpe*", dar trăim senzația unui efort eliberat, a unei scurte căutări ajunse la capătul ei atunci cînd înțelegem că boabele mari de pietre

Scanned with OKEN Scanner

scumpe sînt picăturile de rouă strălucind pe flori în lumina lunii.

În exemplele citate în acest paragraf, termenul metaforic înlocuiește un alt termen, pe care la nevoie îl putem articula: impresia comunicată de imaginea metaforică este pusă în locul unei alte impresii, deplin construită, așa încît am fi putut găsi un cuvînt propriu pentru a o denumi. Între cele două impresii și cei doi termeni corespunzători, spiritul instituie o comparație, a cărei redare eliptică alcătuiește metafora. Nu totdeauna însă lucrurile se întîmplă așa. Să considerăm metafora lui Al. Philippide, citată și mai sus într-un alt complex de idei: „*Muzica surîsurilor lunei*". Este evident că acest mod figurat de a vorbi este folosit de poet pentru a înlocui expresia unei alte impresii. A cărei impresii? A uneia nedeterminate și care, pentru acest motiv, n-ar fi putut găsi un cuvînt propriu pentru a se comunica. Gestul unei comparații a schițat spiritul și în această împrejurare. Poetul a primit de la spectacolul lunii o anumită impresie și o dată cu aceasta, sesizînd o anumită asemănare a ei cu *muzica* și cu *surîsurile*, a redat prima impresie prin cea de a doua. În zadar am încerca să punem în locul termenului metaforic termenul propriu. Lucrul n-ar fi cu putință pentru că prima impresie fiind foarte vagă ea nu s-ar putea organiza într-un cuvînt propriu. S-ar putea deci spune că dacă toate metaforele provin dintr-o comparație, unele din acestea se produc între impresii deplin organizate, ajunse la expresie, pe cînd altele au loc între impresii neorganizate expresiv și impresii ajunse la expresii. Aceste metafore din urmă nu oferă deci spiritului o limită: cuvîntul propriu, ci sînt oarecum fără fund, infinite și sînt acelea care, din această pricină, posedă valoarea sugestivă cea mai mare.

Scanned with OKEN Scanner

B. METONIMIA; SINECDOCA ŞI ANTONOMASIA

Printre clasele de metafore şi exemplele pe care le citează Aristoteles cu prilejul distincţiei celor dintîi, acele care rezultă din transferul expresiei după principiul cantităţii, aparţin unei categorii pe care modernii au căutat s-o izoleze din cuprinsul metaforei propriu-zise. Astfel, cînd Eminescu spune: „*mii de coifuri lucitoare*" în loc de a spune *o mulţime de coifuri*, întrebuinţînd o expresie mai particulară decît aceea care ar fi fost proprie, transferul expresiei dobîndeşte numele de *metonimie* (întrebuinţat de Quintilian). Tot sub rubrica metonimiei intră toate transferurile dintre cuvintele şi noţiunile respective care stau într-un oarecare raport logic, ca de pildă atunci cînd efectul este pus în locul cauzei (ca de pildă „*din nori se scutură rodnicie pe pămînt*" (Elster) în loc de *ploaie aducătoare de rodnicie*), conţinătorul în locul conţinutului (*întreaga ţară îl aclamă* în loc de *toţi locuitorii ţării*), materialul din care este făcut un obiect în loc de obiectul însuşi (*luă fierul în mînă* în loc de *luă sabia*). Cînd în locul întregului se pune partea (*pars pro toto*), ca în expresia *la luptă luară parte o mie de guri de foc* în loc de *o armată înzestrată cu o mie de guri de foc*, transferul ia numele special de *sinecdocă*. Alteori în locul cuvîntului propriu se întrebuinţează epitetul care l-a însoţit adeseori, ca de pildă *bardul de la Mircești* pentru Vasile Alecsandri, şi transferul ia atunci numele de *antonomasie*. Motivul pentru care metonimia, sinecdoca şi antonomasia sînt scoase de sub categoria meta-

forelor, deşi transfer al expresiei există şi în cazul lor şi chiar unele din efectele estetice ale metaforei, ca de pildă potenţarea expresiei, este că transferul nu se operează în toate aceste cazuri pe baza unei comparaţii subînţelese, pe sesizarea unei analogii, pe sentimentul unei asemănări a lucrurilor, caractere esenţiale ale conceptului modern al metaforei. „*Metafora*, scrie E. Elster (*op. cit.* II, 1911, pag. 138), *rezidă pe funcţiunea comparaţiei, metonimia pe funcţiunea punerii în relaţie.*"

Scanned with OKEN Scanner

C. PERSONIFICAREA

Printre diferitele tipuri de metaforă, distinse în *Poetica*, Aristoteles socotește că metafora prin analogie este cea mai prețioasă (cf. *Retorica*, III, 10, 7), dînd ca exemplu, pentru a o ilustra, renumita vorbă a lui Pericles potrivit căreia *o dată cu tineretul căzut în război a dispărut primăvara din cetate* (id. și ibid., I, 7,34). Metaforele prin analogie ar fi acele care izbutesc să ne aducă mai viu lucrurile sub privirile ochiului interior. Mijlocul de care se folosește metafora analogică pentru a obține acest efect este înfățișarea lucrurilor în acțiune, adică însuflețirea sau personificarea lor, după cum o dovedesc următoarele exemple spicuite în Homer: „*stînca se rostogoli fără rușine în cîmpie*", „*săgeata își luă zborul*", „*suliița îi străbătu pieptul cu turbare*" etc. Dar dacă metafora prin excelență este cea analogică și aceasta în naștere numai pe calea însuflețirii unui lucru neanimat, este evident că, pentru Aristoteles, personificarea reprezintă tipul cel mai perfect al metaforei. În ce-l privește pe G. Vico, făcînd din metaforă produsul acțiunii, proprie mentalității în faza poetică a omenirii, de a asimila obiectele necunoscute pînă la un moment dat cu acele oferite de experiența cea mai apropiată, adică aceea a corpului și a sufletului nostru, filozoful italian face și el să coincidă metafora cu personificarea. Atît de adînc s-a înrădăcinat această părere încît însuși teoreticianul modern al metaforei, Alfred Biese, menține identificarea tradițională. „*Metaforicul*, scrie Biese la începutul lucrării sale, *este emanația naturală a acelei nece-*

sități centrale a întregii noastre experiențe spirituale — pe care o vom numi antropocentrică — și care ne obligă să facem din această existență spirituală măsura tuturor lucrurilor". Teoreticienii mai noi au încercat să disocieze vechea identificare, fără să putem spune că au izbutit deplin. Astfel, E. Elster, după ce afirmă că există o deosebire esențială între metaforă și personificare, ajunge mai tîrziu la rezultatul că în timp ce metafora înlocuiește un substantiv, personificarea înlocuiește un verb, adică este tot o metaforă și anume una verbală. Astfel, cînd Lenau scrie în *Der ewige Jude*: „*Für ernste Wandrer liess die Urwelt liegen / In diesen Thal versteinert ihre Träume*". (*Pentru călătorii gravi lumea originară lăsă / În valea asta visele ei împietrite*), el înlocuiește expresia substantivală proprie: *blocuri eratice* prin expresia *visele împietrite ale lumii originare* și construiește astfel o metaforă. Cînd însă Virgil în *Eneida* vorbește despre „*pontem indignatus Araxes*" (fluviul Araxes era atît de năvalnic, încît nici un pod nu putea fi zidit deasupra lui), el nu pune în locul substantivului propriu Araxes un alt cuvînt, ci îl asociază numai cu reprezentarea unui verb (redat de altfel prin adjectivul transferat de la sensul lui originar). Elster vrea ca numai primul caz să fie acel al metaforelor, în timp ce al doilea ar aparține personificărilor, dar nu izbutește decît să facă din personificare o formă particulară a metaforei.

Față de toată această dezbatere se impune un răspuns propriu la următoarele întrebări: 1) există oare identitate între metaforă și personificare sau este, cel puțin, aceasta din urmă metafora prin excelență? 2) este oare personificarea singurul mijloc prin care metafora ajunge să îndeplinească funcțiunea sa sensibilizatoare, adică să aducă obiectul metaforei sub privirile ochiului nostru interior, așa cum credea Aristoteles? 3) este personificarea în toate cazurile o metaforă verbală? Fără îndoială că metafora și personificarea nu pot fi identificate ca două noțiuni cu aceeași sferă. Există destule metafore care nu sînt personificări. Cînd un

teoretician politic, vrînd să caracterizeze inerția tradițională a unor țărani în vechile regimuri, i-a numit niște *saci de cartofi*, el a făcut o metaforă, dar nu o personificare. Metafora s-a constituit aici tocmai printr-o despersonificare. Poate că totuși atunci cînd termenul omis al comparației subînțelese pe care îl alcătuiește metafora este un *lucru*, transferul ia totdeauna calea unei personificări. Cu toate acestea, realitatea nu pare a fi așa. În cursul unei conversații asupra Forului roman care, spre deosebire de Acropola ateniană, ar părea un lucru cu totul mort, o doamnă a întrebuințat această metaforă, care nu este de loc o personificare: „*Forul roman*, spunea spirituala doamnă, *este o falcă de mamut*". Un lucru este exprimat aici prin alt lucru, dar nu printr-unul personificat. Poate că în metaforele cele mai complexe ale poeziei, personificarea poate juca un rol anumit, ca un plan într-o structură ierarhică, fără ca prin aceasta ea să fie o condiție indispensabilă a construirii unei metafore. Esențialul metaforei este pentru noi sesizarea unei analogii, nu personificarea. Tot astfel nu putem de loc subscrie afirmația că personificarea este singurul mijloc al sensibilizării metaforice. Există metafore active în funcțiunea de a impune spiritului o imagine, care cu toate acestea nu sînt de loc personificatoare. Cînd T. Arghezi evocă (în *Toamnă*) „*cărările-nvelite cu palide-oseminte*" (*palide oseminte* reprezentînd metafora frunzelor moarte care acoperă aleile parcului tomnatic), el construiește o metaforă cu putere evocatoare, dar nu o personificare, cum face cîteva versuri mai jos, în aceeași poezie: „*Apusul își întoarce cirezile prin sînge*". Dar este personificarea totdeauna o metaforă verbală? Cînd V. Voiculescu vorbește undeva despre „*semințiile gîndului*" o expresie metaforică pentru mulțimea și varietatea gîndurilor, el face o personificare, dar nu o metaforă verbală. Există fără îndoială personificări statice ținînd locul unui substantiv sau al unui atribut. Studiind alegoria, ne vor întîmpina mai multe metafore din această categorie.

Scanned with OKEN Scanner

D. ALEGORIA

Nu putem de loc primi părerea acelor autori moderni de *Poetice*, care elimină alegoria din rîndul metaforelor. În constituirea unei alegorii se produce fără doar și poate faptul esențial al oricărei metafore: transferul unei expresii pe baza unei analogii între două realități, între care spiritul a instituit o comparație. Alegoria este deci una din varietățile metaforei. În cadrul larg al metaforei, alegoria își are însă caracterele ei proprii, căci dacă există, după cum am văzut atunci cînd am studiat funcțiunile ei estetice, metafore în care transferul se produce de la expresia unor impresiuni morale la aceea a unor impresiuni fizice sau dimpotrivă sau în interiorul aceleiași clase, ne putem întreba dacă alegoria face parte din una din aceste clase sau dacă nu cumva ea alcătuiește o varietate pe seama ei. „*Alegoria*, scrie Elster rezumînd doctrina clasică, *constă în personificarea unor concepte abstracte; astfel, virtutea, credința, dreptatea, speranța pot fi reprezentate ca figuri alegorice*" (*op. cit.*, II, pag. 147). Definiția poate fi bine aplicată alegoriei *Durerii*, în poezia cu același titlu a lui V. Voiculescu, un poet a cărui operă conține o mină inepuizabilă de alegorii: „*Oprită să urce în ceruri vreodată, Durerea n-are aripi să-și facă vînt. Ci calcă, peste lespezi încovoiată, Înger pururi încătușat de pămînt*". Nu cred totuși că alegoria poate fi redusă la simpla personificare a unei concepții generale a spiritului, adică la substituirea acesteia printr-o imagine personificatoare. Uneori poetul pornește de la o impresie concretă, dar bine

determinată și clasată, pe care în același timp o hipostazează și o animă, îi atribuie adică generalitatea unui concept, dar și viața autonomă a unei persoane. Așa face, de pildă, același poet într-o altă poezie a sa, în *Idilă*: „*Cînd Primăvara prin livede/ Pășește lin cu flori în poală / Tăcutul codru cum o vede / Ca un voinic viteaz se scoală*". Procedeul este oarecum contrariu aceluia urmat în cazurile subsumabile conceptului tradițional al alegoriei. Poetul pornește de la o impresie concretă dar clasată (deșteptarea codrului în primăvară) și substituie expresia acesteia o expresie mai generală, de ordin noțional dar și personificator, vorbind despre Codru și Primăvară în genere, o intenție subliniată prin majuscularea acestor cuvinte. Alegoria se produce, așadar, fie prin personificarea unui concept abstract, fie prin conceptualizarea și personificarea unei impresii concrete (această din urmă operație nefiind posibilă decît pentru că impresia ea însăși este bine determinată). Dacă ne referim acum la distincția, făcută mai înainte, între comparațiile finite și infinite care pot sta la baza metaforelor, adică între acele la care termenul subînțeles cu care se face comparația este sau o impresie constituită sau o impresie vagă, adică una pentru care există sau nu există o expresie proprie,trebuie să spunem că alegoria presupune o comparație finită în ambii ei termeni, întrucît pornește fie de la un concept abstract pentru a ajunge la o imagine determinată, fie de la o impresie bine constituită și sărăcită prin însăși perfecția determinării ei, pentru a ajunge la un concept abstract. Din această stare de lucruri provin caracterul intelectualizat, ca și lipsa de bogăție internă și răceala oricărei alegorii. Prin nici unul din termenii comparației subînțelese care o constituie, alegoria nu deschide o perspectivă mai întinsă și mai bogată. Perspectiva oricărei alegorii este limitată; puterea ei de sugestie este redusă.

Scanned with OKEN Scanner

E. FABULA, PARABOLA ŞI GHICITOAREA

Din rîndul metaforelor alegorice face parte și *fabula*. Lucrul a fost recunoscut de multă vreme. Astfel, un teoretician clasic, De la Motte, lămurește, în *Discours sur la fable* că „*la fable est une instruction déguisée sous l'allegorie d'une action*" — fabula este o bucată instructivă deghizată sub alegoria unei acțiuni, n.r. ; o părere care poate să fie alăturată aceleia a lui Richer: „*la fable est un petit poème qui contient un precepte caché sous une image allégorique*" — Fabula este un mic poem care conține un precept ascuns sub o imagine alegorică, n.r. Lessing, care citează opinia celor doi teoreticieni francezi (în *Abhandlungen über die Fabel* — Tratate despre fabulă, n.r. — 1749, *Werke*, Reclam, III, pag. 214 urm.) crede că o poate contesta. Înainte însă de a reproduce motivele sale, trebuie arătat că Lessing distinge între fabulele *simple* (einfache) și *complexe* (zusammengesetzte). Din rîndul celor dintîi face parte fabula lui Aesop: „*O leoaică a fost odată învinovățită că, spre deosebire de alte animale, ea nu naște decît un singur pui deodată. «Da, răspunse leoaica, numai unul, dar acesta este un leu»*". Adevărul ilustrat prin această fabulă apare dintr-o dată; fabula este *simplă*. Alteori însă o astfel de fabulă simplă este aplicată într-o împrejurare particulară și ea devine atunci, spune Lessing, *complexă*. Așa s-a întîmplat în povestirea care relatînd că un mediocru versificator spunîndu-i lui Racine: „*Eu compun într-un an șapte tragedii, în timp ce tu compui una singură în șapte ani*", poetul îi răspunse,

în spiritul vechii fabule a lui Aesop: „*În adevăr, compun numai o tragedie, dar aceasta este* Athalia". Este adevărat, se întreabă Lessing, că orice fabulă este o alegorie? Pentru a răspunde, vechiul teoretician german se înarmează cu o definiţie a alegoriei, aceea a lui Quintilian: „*Allegoria qua Inversionem interpretamur, aliud verbis, aliud sensu ostendit, ac etiam interim contrarium*" — Alegoria prin care interpretăm schimbarea de sens arată altceva prin cuvinte, arată altceva prin sens şi uneori implică chiar un sens contrariu, n.r. Retoricienii mai noi, ca de pildă, Vossius, au arătat însă că exprimarea unui lucru se face în alegorie, printr-un altul asemănător cu cel dintîi şi nu contrariu acestuia (aşa cum credea Quintilian: *ac etiam interim contrarium*), în care caz avem de a face nu cu alegoria, ci cu *ironia*. Între cei doi termeni ai comparaţiei subînţelese care constituie metafora trebuie să existe un raport de asemănare, nu de contrarietate. Ce raport de asemănare există însă între concepţia generală şi imaginile concrete care ilustrează pe cea dintîi într-o fabulă? Un fabulist vrea să ilustreze adevărul că „cel slab este totdeauna victima celui mai puternic". În acest scop el închipuie o povestire în care cocoşul sălbatic este mîncat de nevăstuică, aceasta de vulpe şi vulpea de lup. Substituţia metaforică n-are loc aci între termeni asemănători, ci între unii care se găsesc în relaţie de subordonare. Cocoşul sălbatic este imaginea celui mai slab animal, nevăstuica a unuia slab, vulpea a celui tare, lupul a celui mai tare. Fiecare din aceste animale este apoi o speţă a genului său respectiv: animalele foarte slabe, slabe, tari şi foarte tari. Nu se poate însă spune că o speţă este asemănătoare cu genul său. Raportul speţei cu genul nu este de asemănare, ci de subordonare. Dacă alegoria este deci exprimarea unui lucru printr-un altul asemănător cu el, este limpede atunci că fabula nu este o alegorie. Cel mult în fabulele complexe sau aplicate s-ar putea vorbi de o alegorie. Aşa s-a întîmplat cînd Stesihorus s-a adresat himerienilor, care încredinţaseră tocmai comanda supremă a trupelor lui Phalaris: „*O, himerieni*, le spuse Ste-

sihorus, *veţi păţi întocmai ca renumitul cal din fabulă, care vrînd să se răzbune împotriva cerbului primi să fie călărit şi înhămat de om. Libertatea voastră e acum pe ducă*". Desigur, totul este aci alegoric, pentru că toate elementele fabulei (calul, duşmanul său cerbul, hăţurile pe care le primeşte etc.) sînt realităţi asemănătoare acelora pe care le înlocuiesc (himerienii, duşmanii lor, dictatura lui Phalaris). Fabula ar fi, aşadar, alegorică, numai în cazurile ei aplicative, adică atunci cînd unei situaţii particulare i se substituie altă situaţie particulară.

Ce trebuie oare să credem despre adevărul întregii demonstraţii a lui Lessing? Mai întîi că definiţia pe care el o dă alegoriei, urmîndu-l pe Quintilian şi pe glosatorul acestuia în veacul al XVII-lea, olandezul Vossius, este prea largă. Substituţia după raporturi de asemănare nu este proprie alegoriei, ci oricărei metafore: am arătat aceasta, cu destule exemple, în capitolele anterioare şi mai ales atunci cînd am vorbit despre funcţiunea unificatoare a metaforei. Ceea ce este propriu alegoriei este fie personificarea unei concepţii abstracte a spiritului, fie abstractizarea şi personificarea unei impresii concrete. Desigur, aceste substituiri se fac după un criteriu al subordonării, dar şi după unul al asemănării. Este absurd, exclamă Lessing, să susţinem că un ogar este asemănător cu cîinele. Cu toate acestea, dacă într-un ogar recunoaştem un cîine, lucrul provine din faptul că percepem în el anumite însuşiri asemănătoare cu ale tuturor cîinilor. Distincţia uneia sau mai multor speţe în interiorul unui gen se face pe baza constatării unor diferenţe într-un cadru de similitudini. Operaţia comparării şi a stabilirii de asemănări este indispensabilă oricărei clasificaţii. Alegoria, întrucît înlocuieşte expresia unei concepţii generale printr-o imagine personificatoare sau a unei imagini concrete printr-un concept personificator, stabileşte şi ea o anumită similitudine între termenii transferului metaforic respectiv. Relaţia lupului cu vulpea şi a acesteia cu cocoşul sălbatic, în

Scanned with OKEN Scanner

fabula citată, *seamănă* cu aceea a tuturor ființelor mai puternice față de cele mai puțin puternice, sau față de cele slabe de tot: condiția asemănării, ca un rezultat al operației de comparare, este implicată deci și în cazul alegoriilor, ca în acela al tuturor transferurilor metaforice.

Mult mai juste mi se par observațiile lui Lessing asupra deosebirii dintre *fabulă* și *parabolă*, prilejuite de constatările lui Aristoteles în *Retorica*, II, 20. Cazul particular, ne spune Lessing, din care este constituită fabula trebuie să fie reprezentat ca *real*, în timp ce el este numai *posibil* în parabole. Realitatea este totdeauna un atribut al individualității. Nu există realitate fără individualitate. Cineva care ar vrea să ilustreze adevărul că o iubire mare este fatală celui prea îndrăgit, poate aduce exemplul maimuței care, avînd doi copii, strînge în brațe și sufocă pe cel îndrăgit, în vreme ce păstrează viața celui indiferent, care pentru a se salva dintr-o primejdie îi sărise în cîrcă. În această redare generală, adică posibilă și nu individuală și reală a chipului în care maimuța se comportă față de copiii ei, avem un exemplu, o parabolă capabilă să ilustreze adevărul cu privire la consecințele funeste ale unei iubiri prea mari, dar nu o fabulă. Parabola citată devine o fabulă, numai atunci cînd în povestirea noastră îi dăm forma unui eveniment real, individual, presupus a se fi întîmplat cîndva, în timp și în spațiu, așa cum a făcut Lestrange: „*O maimuță*, povestea acesta, *avea doi pui: pe unul îl iubea la nebunie, pe celălalt îl privea cu multă nepăsare. Într-o zi o spaimă mare o cuprinse. Repede, maimuța își luă odorul în brațe și, fugind, se împiedică și-l izbi atît de puternic de o piatră, încît creierii îi zburară din căpățîna zdrobită. Celălalt pui de care îi păsa prea puțin îi sărise însă în spinare și, ținîndu-se bine de umerii mamei, scăpă cu bine din primejdie*". Dacă ne gîndim acum, observă Lessing mai departe, că prin însuși caracterul ei individual fabula este mai intuitivă decît parabola și, în această calitate a ei, capabilă să ne influențeze în mai mare măsură, ne putem explica și răsunetul ei mai mare asupra voinței noastre. Ceea ce nu ne spune Lessing este că și parabola este o

alegorie, înrudită de aproape cu aceea care constituie fabula, ca una care ilustrează și ea, printr-o imagine concretă, o concepție generală a spiritului.

Fabula și parabola sînt însă alegorii *închise*, cei doi termeni ai comparației subînțelese care le constituie fiind deplin cristalizați, astfel că spiritului îi este cu ușurință posibil să recunoască pe cel dintîi sub învelișul sensibil al celui de al doilea. Există însă în cazul unor alegorii *deschise*, adică al unora în care termenul neexprimat al comparației subînțelese este oarecum acoperit de termenul exprimat, așa încît îi revine spiritului nostru sarcina de a-l descoperi și de a-l articula. Acesta este cazul *ghicitorilor*. „*Cine este animalul*, întreabă Sfinxul pe Oedip, *care umblă dimineața în patru picioare, la prînz în două și seara în trei?*" Oedip ghicește că este omul, care umblă de-a bușilea în pruncie, pe două picioare mai tîrziu și sprijinit de toiag către bătrînețe. Cîtă vreme răspunsul ei n-a fost găsit, ghicitoarea rămîne o alegorie deschisă, adică una pentru care termenul neexprimat al comparației subînțelese care o constituie trebuie încă aflat. Dar plăcerea efortului eliberat, care se însoțește cu percepția oricărei metafore, este aci tocmai din această pricină mai mare. O precizare trebuie adăugată în ce privește caracterul *finit*, deși *deschis* al ghicitorilor. Deși deschise, deoarece comparațiile care le constituie sînt numai *completabile*, dar nu *complete*, ghicitorile sînt totuși comparații virtualmente finite, deoarece termenul regăsit al comparației completate în cele din urmă este o idee sau o impresie bine constituită, perfect cristalizată, capabilă de a fi denumită printr-un cuvînt propriu, așa cum se întîmplă în cazul tuturor alegoriilor, din categoria cărora fac și ele parte.

Scanned with OKEN Scanner

F. METAFORA SIMBOLICĂ

Față de metonimii, sinecdoce și antonomasii, de alegorii, fabule, parabole și ghicitori, metafora simbolică este aceea care posedă valoarea artistică cea mai înaltă. Am încercat să definim natura ei cu prilejul analizelor consacrate diferitelor tipuri formale ale metaforei. Ne rămîn deci puține lucruri de adăugat pentru definirea ei. Metafora simbolică, deopotrivă cu toate celelalte specii metaforice analizate aci, implică o comparație, dar una care se face între o impresie dată și una rămasă vagă și, ca atare, cu neputință de formulat printr-un termen univoc și precis. Din această pricină perspectiva metaforei simbolice nu este închisă, ci ilimitată sau infinită. Dezvoltările anterioare au produs mai multe exemple de metafore simbolice sau infinite. Am văzut că metafora *muzica surîsurilor lumii* presupune neapărat o comparație, dar una care include ca un termen neexprimat și cu neputință de formulat un anumit aspect sensibil al lunii, pe care îl ghicim în perspectivele nelimitate ale acestor metafore, fără să-l putem formula vreodată. Metafora simbolică sau infinită este, din această cauză, aceea care mijlocește lucrarea cea mai productivă a imaginației și aceea care produce, prin nedeterminarea ei sugestivă, starea poetică prin excelență.

Scanned with OKEN Scanner

OBSERVAŢII ASUPRA LIMBII ŞI STILULUI LUI A. I. ODOBESCU

Istoria limbii literare romîne în secolul al XIX-lea poposeşte în operele lui A.I. Odobescu, ca într-una din etapele ei cele mai importante. Începînd activitatea sa îndată după 1850 şi sub înrîurirea ideologiei paşoptiste, după cum i-a plăcut adeseori s-o recunoască, Odobescu este unul din scriitorii care au găsit mai repede şi mai uşor acele linii de dezvoltare ale limbii literare, pe care viitorul le-a confirmat şi, într-o anumită măsură, le-a primit de la el. În 1851, cînd n-avea decît şaptesprezece ani, Odobescu publică în *Junimea romînă*, ziarul studenţilor romîni din Paris, articolul *Muncitorul romîn*, ale cărui prime rînduri sună precum urmează: „*lată o cîmpie ce se-ntinde la poalele munţilor Carpaţi: faţa ei netedă şi destinsă se pierde în depărtare pe malul măreţei Dunări: cîteva rîuri somnoroase şi răpezi, altele line şi largi scoborîndu-se din naltele piscuri de către miazănoapte, şerpuiesc printr-însa, desfăşurînd undele lor azurii sub razele călduroase ale soarelui. — Ochii se pierd adesea asupra acelei cîmpii: şi cu toate că se văd, ici, ceva holde cu grîne sau vreun cîmp semănat cu porumb, colo, o livede de pomi sau o vîlcea acoperită cu viţă, urma omului nu se zăreşte nicăieri: singurătatea, pustiul domnesc chiar în locurile unde rămîn semne de viaţă şi de muncă ale omului. Abia dacă se aude din timp în timp, cîte un glas duios, cîntînd o doină tristă şi melancolică: abia dacă, seara, cînd insectele şuieră printre frunzele ierbii, se ivesc pe cîmpia întinsă cîte un foc depărtat şi împrejuru-i chipurile obosite a vreo cîtorva plugari, ce-şi pregătesc*

cina, prin care vor sfîrşi trudnica lor zi de muncă". Pagina este admirabilă prin claritate, prin puritatea lexicului şi a formelor, prin proprietatea cuvintelor folosite, prin construcţiile armonioase şi bine echilibrate. Puţini alţi autori scriau, în momentul cînd sînt aşternute paginile *Muncitorului romîn*, la fel de bine ca Odobescu. Împreună cu unele texte din Bălcescu, din Costache Negruzzi, Vasile Alecsandri sau Alecu Russo, dar desigur cu mai puţine forme regionale ca la aceştia din urmă, pasajul reprodus din Odobescu dovedeşte că limba ajunsese, sub pana scriitorului precoce, în faza constituirii ei moderne.

Pornind de la aceste începuturi, opera lui Odobescu s-a dezvoltat într-un răstimp de aproape jumătate de secol. În această lungă vreme, Odobescu a trebuit adeseori să lupte împotriva acelor curente lingvistice care ameninţau temeliile sănătoasei dezvoltări a limbii literare, recunoscute de el din primul moment. Epoca a fost a eliadismului italienizant, a purismului lui A. Pumnul, a latiniştilor instalaţi la Academie. Împotriva tuturor laolaltă, Odobescu observă, încă din 1861, scriind despre *Psaltirea lui Coresi din 1557*, falsitatea curentului care îşi propunea îndepărtarea din limbă a acelor elemente slave, aduse de vechile înrîuriri răspunzătoare de caracterul propriu al limbii noastre. „*Să nu sperăm niciodată, şi chiar să nu voim a şterge urmele înrîuririi primitive, căci atunci putem zice că, împreună cu dînsa, va dispare şi limba romînă cu caracterul său propriu şi constitutiv, cu originalitatea sa de limbă neo-latină formată sub o influenţă diferită de acelea ce au predominat la formarea limbilor neo-latine din Occident, surorile ei*". Cînd, în 1862, asistă la Braşov, la sesiunea *Asociaţiei transilvane pentru literatura romînă şi cultura poporului romîn*, Odobescu nu este de acord cu normele ortografice pe care Asociaţiunea voia să le impună şi cu felul de a vorbi al oratorilor ei, adepţi ai latinismului. „*Dacă vom merge tot aşa*, observă Odobescu, *apoi negreşit vom ajunge ca, peste cincizeci de ani cel mult, romînii de dincolo şi de dincoace de Carpaţi să se înţeleagă între sine aşa de puţin cît şi spaniolii cu portughezii*". Ameninţarea uni-

tăţii lingvistice a romînilor prin reforma latiniştilor se agrava în *Dicţionarul limbii romîne* al Academiei, ale cărui prime coli apar în 1871, aducînd constatarea că prin noile formaţiuni lexicale, prin noile moduri de derivare a cuvintelor, prin anomalia formelor, prin mulţimea neologismelor neuzitate, prin respingerea unor vechi cuvinte ale limbii în *Glosarul* nerecomandat, aşezat la sfîrşitul Dicţionarului, limba romînă era supusă unei acţiuni de alterare, împotriva căreia trebuie protestat. În şedinţa din 9 septembrie 1871, Odobescu declară că „*odată cu viaţa n-ar voi ca limba dicţionarului d-lor Laurian şi Massim să devină limba succesorilor noştri*". Cîţiva ani după dezbaterile din Academie asupra Dicţionarului limbii romîne, a căror succesiune în ediţia operelor sale are un caracter atît de dramatic, Odobescu revine asupra marii teme a luptelor sale din acel moment, pe care nu le credea de loc ajunse la sfîrşitul lor. Dezvoltînd în 1874, tot în faţa forului academic, raportul său asupra *Condiţiilor unei bune traduceri din autorii eleni şi latini*, Odobescu afirmă din nou principiul că limba literară nu trebuie despărţită de a întregului popor şi că este o primejdie la fel de gravă pentru sănătoasa ei dezvoltare atît curentul de înapoiere la formele trecutului, cît şi acela de creaţiune a unor forme noi, cu nădejdea că viitorul le-ar putea adopta. „*În perioadele cele mai mari ale culturii omeneşti*, scrie Odobescu, *scriitorii cei buni au fost luminătorii epocii lor; ei au scris pentru oamenii din timpul lor; au scris ca să fie pricepuţi de dînşii, şi numai astfel au reuşit chiar a face ca razele răspîndite de ei în timpul vieţuirii să se răsfrîngă şi asupra depărtatei posterităţi. A scrie limba trecutului este un joc retrospectiv, o petrecere de anticar care, chiar cînd e perfect executată, rămîne a mulţămi numai un foarte mic număr de amatori. A voi din contra să scrie cineva limba viitorului este o utopie fără de nici un temei, este a cerca după calcule iluzorie viitorul limbelor, precum necromanţii şi vrăjitorii cearcă în zodii şi cu bobii viitorul sufletelor*". Părerile lui Odobescu asupra limbii literare sînt acelea care s-au impus pînă

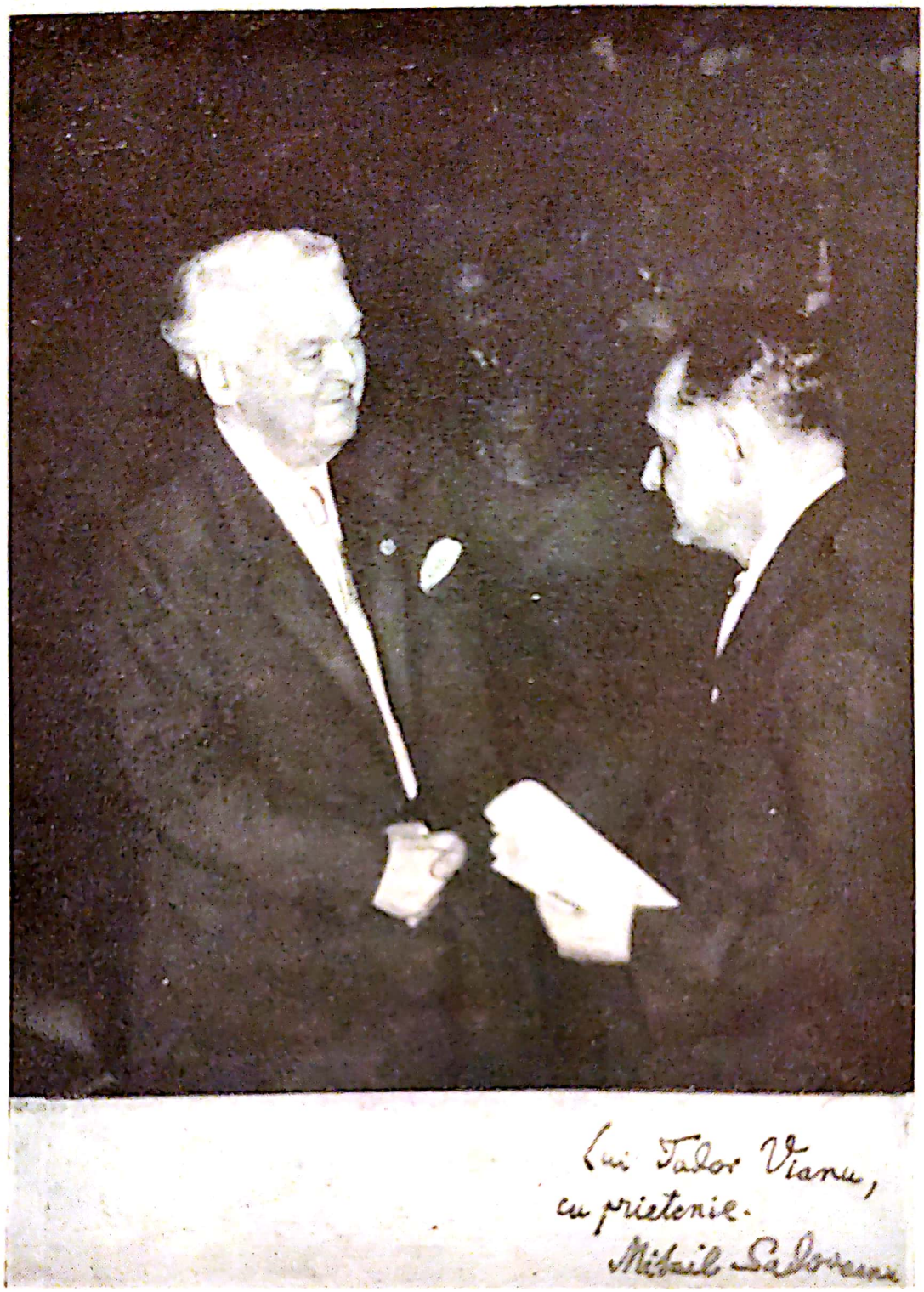
la urmă, și acțiunea sa lingvistică, alături de aceea a lui Costache Negruzzi, Alecu Russo, Titu Maiorescu, a contribuit la asigurarea temeliilor care au permis dezvoltarea literaturii noastre în ultima sută de ani.

Odobescu n-a rămas un teoretician al limbii. Prin celelalte opere publicate, în timpul luptelor sale din Academie și de mai tîrziu, el a devenit un artist literar. Arta literară a lui Odobescu n-ar fi fost posibilă fără de fundamentul ei în limba întregului popor, pe care a știut s-o apere într-o acțiune lingvistică dintre cele mai oportune. Un artist literar folosește limba întregului popor, dar aplică asupra-i pecetea unui stil personal, obținut printr-un mod propriu de a-i folosi lexicul, formele și construcțiile. În materia generală a limbii vorbite de membrii aceluiași grup național, artistul literar taie configurația stilului și artei sale scriitoricești. Este necesar deci a urmări întrebuințarea individuală și artistică pe care Odobescu a dat-o limbii noastre, stabilind lexicul său (termeni populari, arhaisme, neologisme), formele, construcțiile sale, procedeele lui de artă (în narațiuni, descrieri, portrete etc.), pentru a ajunge, în fine, la convergența tuturor concluziilor cercetării.

Scanned with OKEN Scanner

Portret din 1922

Scanned with OKEN Scanner



Mihail Sadoveanu felicitînd pe Tudor Vianu
la Academia R.P.R. în 1955

Scanned with OKEN Scanner

Portret din 1957

Scanned with OKEN Scanner

Tudor Vianu la masa de lucru

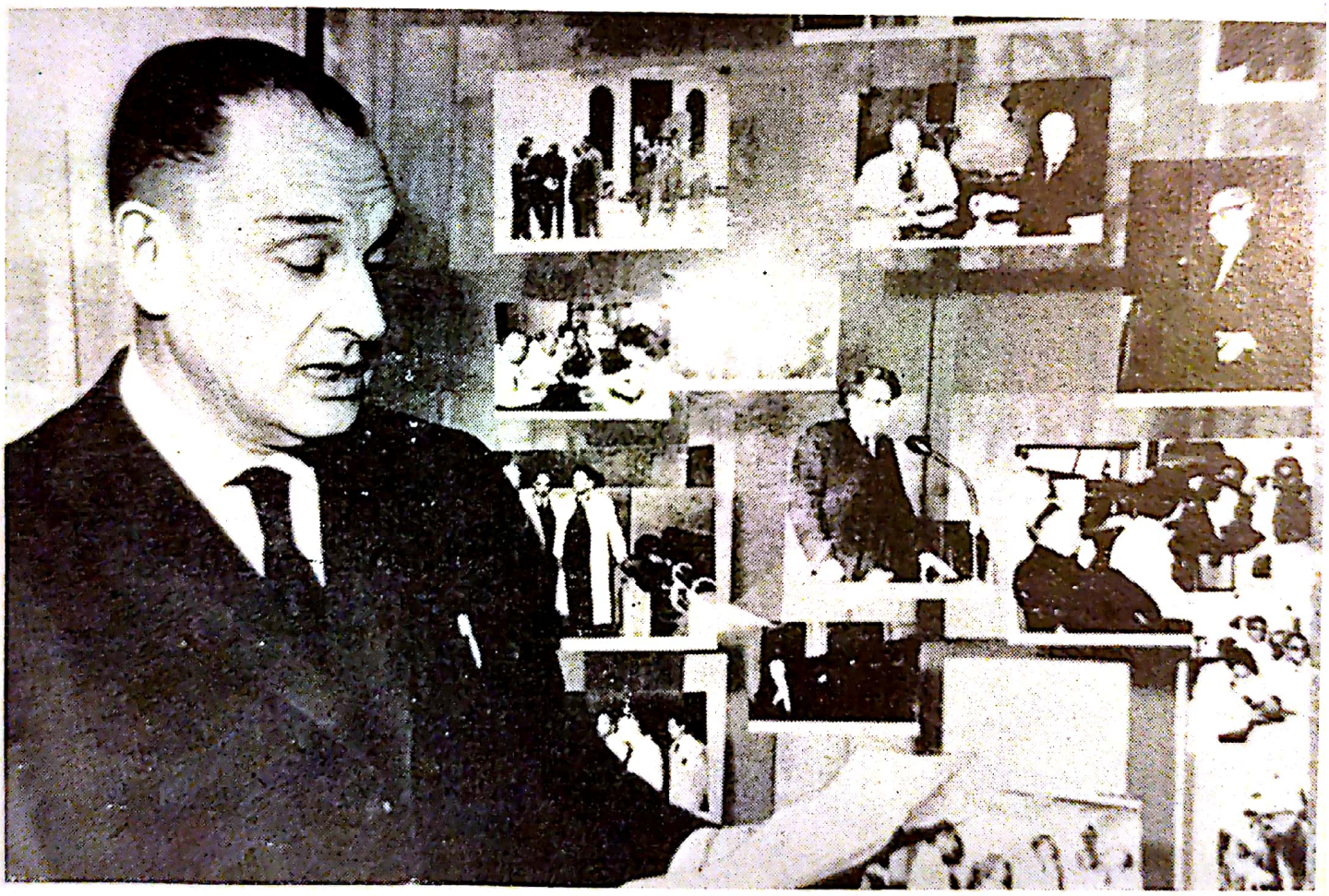
Scanned with OKEN Scanner

Tudor Vianu la Colocviul internaţional
de civilizaţie balcanică,
Sinaia 1962

Scanned with OKEN Scanner

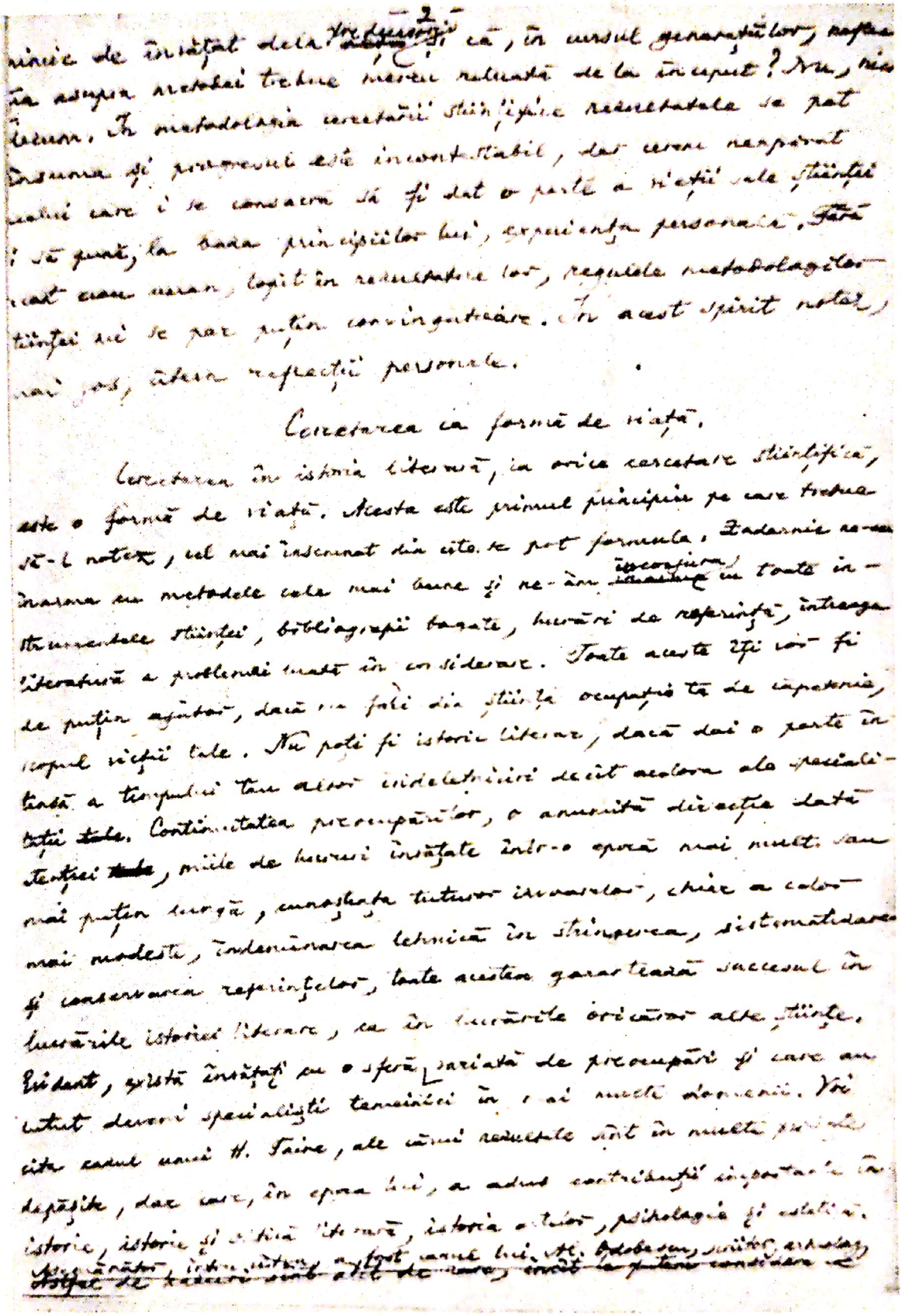
la a XII-a Sesiune a Conferinţei generale UNESCO,
Tudor Vianu şi Demostene Botez
Paris 1962

Scanned with OKEN Scanner



„15 ani de ştiinţă romînească“ (1963)
la Biblioteca Academiei R.P.R.
Tudor Vianu la inaugurarea Expoziţiei

Scanned with OKEN Scanner



Ultimul manuscris al lui Tudor Vianu

LEXICUL

Sfera lexicală a lui Odobescu este una din cele mai întinse și mai variate din literatura vremii sale. Lucrul este cu totul explicabil, dacă ne gîndim că acest scriitor, învățat și cu multă experiență — folosise izvoarele cele mai felurite pentru a-și îmbogăți vocabularul. Născut în 1834, Odobescu apucase încă lumea veche și își amintea moravurile și limba ei, observase viața poporului și studiase folclorul, citise vechile cronici și făcuse unele lucrări de filologie, avea cunoștințe în domeniul mai multor discipline, poseda mai cu seamă erudiția unui arheolog și a unui filolog clasic și cunoștea mai multe limbi vechi și moderne. Împrejurările vieții și ale formației sale explică îndeajuns întinsa arie a lexicului lui Odobescu. Îl vom analiza, grupîndu-l în mai multe categorii și subcategorii, fără nici o pretenție, de altfel, de a constitui glosarul complet al operelor lui Odobescu. Pentru fiecare cuvînt vom lua înțelesul cu care apare în text și pe care, adeseori, scriitorul l-a explicat el însuși în notele scrierilor sale.

Elementul popular

Primul mare sector al lexicului lui Odobescu este constituit din termenii populari. Înțeleg prin termeni populari acele cuvinte în legătură cu civilizația sătească,

apoi numele de plante și animale necunoscute în genere de orășeni, apoi cuvinte felurite cu circulație regională sau conservate în literatura populară: 1. Obiecte de gospodărie, unelte etc.: *chezași* (= bîrnele pe care se așează buțile în pivniță), *ciochină* (= curea la capătul dinapoi al șeii, de care călărețul își leagă traista, în expresia *a pune la ciochină* = a pune deoparte, a nesocoti, a nu lua în seamă), *custură* (= cuțit cu mîner de lemn), *joagăr* (= ferestrău mișcat de apa rîurilor), *martac* (= țăruș de care se leagă frînghiile cortului; pl. căpriori la învelișul unui bordei), *mindir de paie* (= sac umplut cu paie, care se așterne în loc de saltea), *olum* (= adăpost pentru vite), *saia* (= adăpost pentru vite), *salce* (= sos, zeamă; rădăcină amară și acră întrebuințată în medicina populară), *sovar* (= un fel de trestie cu care se învelesc casele la țară), *tacîm* (= rînd de hamuri pentru cai), *urloi* (= burlan); 2. Veșminte, stofe: *bibiluri* (= motive decorative pe marginea unui guler sau mîneci), *biniș* (= rochie lungă strînsă pe corp; manta lungă), *boccea* (pl. *boccialîcuri*, învelitoare de pat), *bundă* (= manta mare de aba groasă), *buhur* (= stofă de lînă subțire și moale), *cioareci* (= pantaloni strîmți), *dulamă* (= haină lungă), *fofează* (= fundă, pompon), *hîrșie* (= blană de miel nefătat), *hramă* (= stofa flocoasă de lînă), *sponciu* (= chiotoare, copcă, agrafă), *țurcă* (= căciulă mițioasă), *zăblău* (= cergă). 3. Plante: *dobrișor* (= plantă ierboasă din familia cruciferelor din care se prepară o vopsea albastră), *ghisdei* (= plantă ierboasă asemănătoare cu trifoiul), *iarba ciutei* (= plantă cu frunzele groase și ascuțite, din care se prepară un leac pentru durerile de urechi), *laptele-stîncei* (= mică plantă ierboasă), *pojarniță* (= sunătoare), *sefterea* (și *safterea*, fumărică), *siminoc* (= imortală), *vîzdrog* (și *vîzdroagă*, plantă mirositoare și ornamentală; garoafă) etc. 4. Animale: *babiță* (= pasăre acvatică cu pliscul lung, gușată; pelican), *bahmet* (= cal de Buceac), *bidiviu* (= cal mic dar viguros), *brac* (în expresie *cal de brac* = cal prost, mîrțoagă), *cățelul pămîntului* (= mamifer

rozător care își sapă galerii sub pămînt, asemănător cu cîrtița), *cincărel* (= cal de cinci ani), *cotei* (= cîine de vînătoare cu picioare scurte), *leșiță* (= pasăre de apă, neagră, asemănătoare cu rața), *mișun* (= un fel de șoarece de cîmp; hîrciog), *pătrărel* (= cal de patru ani), *finț* (= cățelul pămîntului), *presură* (= pasăre mare cu ciocul scurt și tare), *prigor* (și *prihor* = pasăre cu gîtul roșu), *sfrancioc* (= pasăre care imită cîntecul unor păsări mai mici, le amăgește, le prinde și le omoară), *sfredeluș* (= mică pasăre cîntătoare), *suiț* (= cățelul pămîntului), *vătui* (= pui de iepure) etc. 5. Cuvinte de circulație regională sau conservate în literatura populară: *arminden* (și *armindean* = sărbătoare de 1 mai), *astrucare* (= asuprire, îngropare), *arzoi* (= înflăcărat), *boi* (= trup, statură, înfățișare), *capeș* (în expresia *muiere capeșă* = femeie cu mintea deschisă și stăruitoare), *conăci* (= a poposi pentru noapte), *conci* (= un fel de cunună pusă pe creștetul capului), *controbond* (= contrabandist), *culpeș* (și *culpaș*, vinovat), *cumpăt* (în expr. *pe sub cumpăt* = pe ascuns, pe furiș), *dănos* (darnic), *dăunos* (în expr. *muiere dăunoasă* = femeie cu voință neîndupleactă), *dăulat* (= istovit, sleit de putere, spetit), *decindea* (= de cealaltă parte a rîului), *desghin* (= săritura, jocul unui cal), *desgoveală* (= îmbrobodirea miresei în cadrul ceremoniei de nuntă), *desvăscut* (= dezbrăcat), *ferice* (= fericire), *găzdoaie* (= gospodină), *încurca* (a goni, a sili la fugă, a alerga), *înțoponat* (= încoronat), *jac* (= jaf), *lotru* (= hoț, tîlhar), *mînea* (= a poposi pentru noapte), *mas* (= participiu de la *a mînea*, în expr. *a mas de noapte* (= a poposit pentru noapte), *mezin* (= mijlociu), *moș* (bunic), *năsluire* (= năzuire), *obraze* (= figurile unor icoane sau ale unor persoane de frunte), *ortoman* (= bogat în turme. Odobescu dă sinonimele: *vrednic*, *viteaz*), *pîrlitură* (în expr. *a da pe, prin pîrlitură* = a necăji rău pe cineva), *plaviț* (= blond, bălai), *poposit* (= abia sosit), *pricopseală* (= învățătură), *prigorit* (= ars de soare, pîrjolit), *proașcă* (= gaură, spărtură, bortă), *purdalnic* (și *pîrdalnic* = afurisit),

răsăritură (= tresărire, svîcnire a inimii), *somnie* (= stare de somn; vis), *şeţ* (= şes, întins), *tinichea* (= scîndurică subţire de brad), *trupeşie* (= trup mare), *veghiat* (= treaz, simţitor, în expr. *minte veghiată* = minte trează, vigilenţă, *oştiri veghiate* = oştiri vigilente, *voie vegheată* = bună voinţă), *viers* (= glas), *vladnic* (= puternic, robust, dominant), *zapt* (în expr. *a face zapt* = a confisca, a pune sub sechestru), *zalhana* (= măcelărie), *zăcăşie* (= invidie mare, răutate îndărătnică; animozitate) etc.

Tot în legătură cu această parte a lexicului trebuie pusă abundenţa de proverbe şi locuţiuni care dau stilului lui Odobescu caracterul oralităţii populare. Notez printre proverbele folosite de Odobescu: *Să şedem strîmb şi să judecăm drept; a crede că tot ce zboară se mănîncă; mare e limba boului, păcat că nu poate grăi; a fura luleaua neamţului; a-şi pune pofta-n cui; coadă lungă, minte scurtă; năravul din fire n-are lecuire; a pierde orzul pe gîşte; vrabla mălai visează; din coadă de cîine sită de mătase nu se poate face; a vedea cam sus găina; a prinde iepurele cu carul; a nu şti de unde sare iepurele; a prinde* (pe cineva) *cu mîna-n sac* etc. şi prin locuţiunile lui: *a ţine una, a pune jos* (= a părăsi), *neam de neamul lor, tararaua neamţului, a fi a-mînă, a da de primejdie, sarea şi marea, din zi de dimineaţă, mare de vreme, mari de ani* (transcris de alţii *amari de ani*), pentru a nu mai vorbi de exclamaţiile: *zău! vorbă curată! s-o lăsăm încurcată! vai de mine* etc.

Marele număr al cuvintelor, proverbelor, locuţiunilor şi formelor populare în operele lui Odobescu alcătuiesc una din notele cele mai izbitoare ale limbii lor. Impresia primită este totuşi alta decît aceea pe care ne-o lasă *Amintirile* sau *Poveştile* lui Creangă. La acesta din urmă avem de-a face cu limba felului său obişnuit de a se exprima, pe cînd, la Odobescu, elementele populare, alternînd cu neologismele savante şi rare, apoi cu arhaismele care reprezintă tot un aport al culturii, produc o altă impresie. În articolul despre Petre Ispirescu citim: *„Instrucţiunea clasică şi dogmatică, care trebuie să fie*

răsadnița unei Academii, l-ar fi prezentat o atmosferă ce ar fi năbușit, ar fi amorțit și ar fi atrofiat avînturile și desghinurile simple, naive și neînstrunite ale spiritului și ale științei sale speciale". — „*Instrucțiunea clasică și dogmatică*" lîngă „*răsadniță*" și „*atrofiat*" lîngă „*desghinuri*" creează tensiunea specială a limbii lui Odobescu, în care elementele populare au rolul de a introduce reprezentări sensibile într-o expunere care ar putea obosi prin abstracțiunea ei. Multe cuvinte, locuțiuni și proverbe populare sînt, la Odobescu, produsul aplicării unei norme de artă. În *Pseudo-Kinegheticos*, ascultînd povestirea țăranului din Bisoca și amintindu-și, în același timp, de acțiunea lingvistică a latiniștilor contemporani, Odobescu observă: „*Din nenorocire, bisoceanul meu nu știe nimic despre chipul cum ne batem noi joc în orașe de ce avem mai scump rămas de la părinți, și el, în limba sa pe care aș da ani de viață-mi ca s-o pot scrie întocmai dupe cum el o rostea, în acea limbă spornică, vîrtoasă și limpede a țăranilor noștri, îmi povestea păsurile și plăcerile oamenilor de la munte*". Elementul popular în limba lui Odobescu este rezultatul acestei aspirații.

Arhaismele

Arhaismele alcătuiesc un sector larg reprezentat al sferei lexicale a lui Odobescu. Intreprinzînd cercetări istorice (ca în *Poeții Văcărești*), scriitorul a întrebuințat cuvintele corespunzătoare realităților descrise. Dar mai cu seamă în povestirile sale din trecut, în așa-zisele *scene istorice (Mihnea-Vodă cel rău, Doamna Chiajna)*, preocuparea de a reda „culoarea locală" l-a adus pe Odobescu să-și compună o terminologie culeasă din scrierile trecutului. Descriind civilizația materială sau viața socială, povestitorul s-a exprimat în limba trecutului evocat de el. A d m i n i s t r a ț i e, f u n c ț i u n i,

Scanned with OKEN Scanner

titluri și acte oficiale, instituții: *Arhonta* (= titlul pus înaintea boieriei, în epoca fanariotă), *banovete* (= membru al familiei banului Craiovei), *cămăraș* (= slujitor al camerelor domnului), *capudan-pașa* (= amiral al flotei turcești), *ciohodar* (= scriitor care însoțea pe înalții dregători turci; cel care supraveghea încălțămintea domnului), *clucer* (= comandant de ostași călări; boierul însărcinat cu aprovizionarea și cu supravegherea cămărilor și bucătăriei domnilor), *cocon* (= fiu al domnitorului sau al unui boier), *cocoană* (= fiică de domn sau de boier), *comis* (= boier însărcinat cu îngrijirea grajdurilor domnești), *copil de casă* (= paj), *cupar* (= servitor care servea de băut domnitorului), *divan* (= sfatul țării alcătuit din boierii mari), *dragoman* (= tîlmaci, interpret diplomatic), *harapciu* (= birul plătit turcilor de țările supuse), *hatișerif* (= ordin al sultanului), *hazna* (= tezaur), *jupîn* (= titlu dat boierilor), *jupîniță* (= titlu dat soțiilor de boieri), *jurat* (= consilier municipal), *kalem* (= secretar), *kazakliu* (= negustor de vin sau de blănuri, care mijlocea schimburi comerciale între Persia și Turcia sau Moldova), *lipcan* (= curier), *logofăt* (= secretar; ministru de justiție; președinte al divanului), *mahzar* (= jalbă, petiție), *maimărie* (= căpetenie, șefie de breslă), *mansup* (= privilegiu, folos bănesc tras din veniturile statului), *mazil* (= boier ieșit din serviciul activ; domn destituit), *mazilire* (= destituire, detronare), *medelnicer* (= slujitor al mesei domnești), *mesit* (= emisar, mesager), *nadpis* (= rezoluție, apostilă), *nemet* (= neam, familie), *padișah* (= sultanul turcilor), *păhărnicel* (= slujitor care servea băutura la masa domnului), *pitărie* (= brutărie domnească; rangul de *pitar* = șeful brutăriei domnești), *postelnic* (= maistru de ceremonii), *pitac* (= ordonanță, diplomă de noblețe), *raia* (= supus turc care nu e de origine mahomedană; cetate ocupată de turci), *sarai* (= palatul sultanului), *scutelnic* (= contribuabil scutit de birul către stat, cu condiția să-l plătească în muncă la un boier; la pl. corp de ostași călări), *seraschier* (= căpitan turc; generalisim al armatei turcești),

Scanned with OKEN Scanner

spătar (= demnitar ce ținea spada domnului; căpetenia oștilor), *spătărie* (= rezidența autorităților militare superioare), *seid* (= rîndaș domnesc), *șetrar* (sau *șătrar* = boier ce îngrijea de corturile și locuințele domnești), *șprafcă* (= anchetă), *visterie* (= tezaurul public), *vornic* (= ministru de interne), *zaherea* (și *zaharea* = aprovizionarea palatului și a oștirii cu alimente; provizie alimentară). Armată (trupe, arme și alte obiecte militare, titluri militare): *Armaș* (= căpetenia poliției și a închisorilor), *beșliu* (= ostaș călare de neam tătăresc în slujba turcilor), *buzdugan* (= sceptru domnesc; ghioagă țintuită), *cruce* (în expr. *cruce de pedestrași* = companie de infanterie), *fuștă* (= suliță), *fustaș* (= sentinelă), *gerid* (= săgeată care se azvîrlea de pe cal), *ghiced* (strajă, santinelă), *ferentari* (= trupă de infanterie), *grumăjer* (= partea unei armuri care apără pieptul), *hanger* (= sabie scurtă sau pumnal încovoiat), *haramini* (în expr. *haramini levinți* = ostași, ostași nedisciplinați, tîlhari), *lefegiu* (= mercenar), *ordie* (sau *urdie* = oaste turcească sau tătărească; tabără, lagăr), *palicar* (= voluntar grec), *prapure* (= steag), *roată* (*de ostași* = unitate militară mai mică), *săneață* (= pușcă), *sîngeac* (= steagul principal al domniei), *serdar* (= căpetenie de cavalerie), *tubalhana* (= muzică militară turcească), *tui* (= steag făcut dintr-o coadă de cal), *vătășie de vînători* (= căpetenie de oaste de plăieși) etc. Biserică și viață religioasă: *bărat* (= preot catolic), *bogonisi* (= a îndruga rugăciuni pe slavonește), *otîrnie* (= utrenie; serviciu religios de dimineață), *pogribanie* (= înmormîntare) etc. Produse meșteșugărești: *buhurdar* (= cățuie pentru tămîie și parfumuri), *cohal* (= cupă emisferică fără picior din care se bea), *felegean* (= ceașcă fără mîner), *ghiordane* (și *gheordane* = brățări; coliere și salbe de metale prețioase și pietre scumpe; la sg., salbă de mărgăritare), *harșa* (= învelitoare a șelei), *lefturi* (= medalioane și bănuți de salbe), *pală* (în expr. *pală de taban* = sabie persană), *pauce* (= țimbale), *plioapă*

Scanned with OKEN Scanner

(și *pleoapă* = capacul sicriului), *sîrmă* (= filigran, lucrare decorativă făcută din firicele rigide de metal), *sipet* (= ladă cu coperiș boltit), *șaică* (= mic vas turcesc pe Dunăre și pe Marea Neagră), *zarf* (= păhăruș în gura căruia se așeza felegeanul). V e s t m i n t e ș i s t o f e: *Calpac* (= căciulă înaltă și dreaptă, purtată de domni și de boierii mari), *cănavaț* (= o stofă), *cepchen* (= vestă scurtă cu mîneci despicate și atîrnată de umeri), *chepeneag* (= haină de gală, strînsă pe trup), *contaș* (= haină ungurească, lipită pe trup), *cucă* (= căciulă înaltă și dreaptă a ienicerilor, dăruită de sultani voievozilor romîni), *feregea* (= haină lungă și largă purtată altădată de femeile din Orient; văl de cadînă), *filaliu* (= pînză subțire și străvezie), *filendreș* (= catifea flamandă), *gevrea* (= batistă cusută cu mătăsuri și fireturi), *ghermesut* (= stofă scumpă, în felul catifelei), *giar* (= șal lucrat cu lîneturi colorate), *gugiuman* (= căciulă înaltă purtată de domnitor și boierii mari), *harșa* (= învelitoarea șelei), *iminei* (= meși, pantofi cu moț în vîrf), *poturi* (= pantaloni strînși pe pulpă și încheiați cu năsturași), *serasir* (= stofă de beteală), *sevai* (= stofă grea de mătase), *surguci* (= copca și pana cu pietre scumpe la căciulile boierești), *tuzluci* (= învelitori strîmte puse pe pulpe) etc. P i e t r e p r e ț i o a s e: *balaș* (= piatră scumpă de culoare roșie-vînătă), *iaspis* (= piatră opacă asemănătoare cu agata), *jezm* (= iasp alb), *smarand* (= smarald), *zamfir* (= safir) etc. G e o g r a f i e: *Hegias* (= provincie din Arabia), *Hind* (= India), *Horasan* (= provincie din Persia), *Misir* (= Egipt), *Țarigrad* (= Constantinopol). Mai caracteristice decît arhaismele de felul celor de mai sus, care au de cele mai multe ori caracterul unor termeni speciali, sînt acele cuvinte din fondul vechi al limbii sau acele accepțiuni mai vechi ale unor cuvinte transmise cu înțelesuri deosebite și care aparțin limbii comune. Astfel de cuvinte au, în povestirile istorice ale lui Odobescu, o valoare de caracterizare, o virtute de a crea atmosferă istorică superioară terminologiei indicate mai sus. Din rîndul

Scanned with OKEN Scanner

acestei noi categorii de arhaisme notez: *calpuzan* (= falsificator de bani), *a cerca* (în expr. *a cerca Porțile* = a cîștiga pe puternicii turci), *dispuiere* (= pradă, Odobescu îi dă și înțelesul de *rămășițe pămîntești*, după fr. *dépouilles*), *a dovedi* (= a birui, a învinge), *drege* (în expr. *a drege prin pahare* = a umple paharele cu vin), *francesc* (= apusean), *gelep* (= negustor străin), *de isnoavă* (= din nou, iarăși), *împărechere* (= conflict, vrajbă), *ipochimen* (= persoană, personaj), *jicniță* (= grînar), *județ* (= judecător), *leat* (= an), *letinesc* (= catolic), *meremet* (= reparație), *mohorît* (= roșit, pătat cu sînge), *moșie* (= țară, patrie), *năpustit* (=părăsit), *neispravă* (= insucces), *nemenie* (= neam), *oblici* (= a acuza, a afla), *pohti* (= a pofti, a privi cu lăcomie), *pojar* (= foc, incendiu), *pravilă* (= lege), *a se pristăvi* (= a muri), a se *răpune* (= a muri), *risipuri* (= ruine), *scumpete* (= lipsă, zgîrcenie), *trunchiat* (= decapitat), *vraci* (= medic) etc.

Deși arhaismele în scrisul lui Odobescu apar cu funcțiunea de a crea „culoarea locală" și sînt folosite, mai ales, în „scenele istorice", ele pot fi semnalate, din cînd în cînd, și în celelalte opere ale scriitorului. Dar mai cu seamă, scriitorul manifestă o tendință evidentă de a ocoli cuvîntul nou, cu circulație mai întinsă și pe care pare a-l simți ca mai trivial, pentru a-i substitui un cuvînt din fondul mai vechi al limbii sau vreo formație personală, obținută printr-o derivație de la unul din acele cuvinte. Exemplele în această privință sînt foarte numeroase în Odobescu. Ne mulțumim să spicuim în *Artele în Romînia în periodul preistoric*, conferința publică din 1872, unde întîmpinăm *norocitele* (în loc de *fericitele*) *instincte ale poporului romîn*, *goliciunea neospătoasă* (în loc de *neospitalieră*) *a pustiilor Sciției*, *codri vîrtoși* (în loc de *viguroși*) *ai Carpaților*, tot acolo ni se spune că cine cultivă tradițiile *nu va scăpa niciodată* (adică nu va decădea niciodată) și ni se atrage atenția că vechile monede sînt adeseori *opere ale calpuzanilor*.

Arhaismele sau formațiile care le amintesc corespund unei direcții culte a limbii, unei tendințe către exprimarea mai rară, dar și mai prețioasă, pe care cercetarea nu poate să n-o noteze.

Neologismele

Sfera neologismelor lui Odobescu este de asemenea foarte întinsă. Unele din acestea au caracterul unor termeni tehnici, în legătură cu artele sau cu studiul istoriei și literaturii clasice, și prezintă, în dezvoltarea limbii literare, momentul în care preocupările amintite pătrund în cultura noastră. Astfel de neologisme sînt: *organ* (it. orgă), *cinopedic* (gr. în legătură cu creșterea cîinilor), *cronice* (it. cornișă), *crepidă* (lat. sandală romană), *fibulă* (lat. agrafă), *histrion* (lat. actor, bufon la romani), *instabulament* (lat. partea unui edificiu așezată deasupra coloanelor), *logograf* (gr. povestitor de fapte sau datine vechi, nume dat primilor prozatori greci), *membrană* (it. pergament), *metopă* (it., fr., spațiu dreptunghiular sau pătrat într-o friză dorică), *milier* (lat., piatră așezată pe șoselele romane din milă în milă), *palestră* (gr., locul în care tineretul din vechea Eladă făcea exerciții de luptă), *pantocrator* (gr., imaginea lui Hristos zugrăvită în bolta bisericii), *pentatlu* (gr., ansamblu de cinci exerciții de atletism), *portic* (lat., galerie acoperită, cu coloane), *riturnelă* (it., fr., refren), *rondăbosă* (fr., alto-relief), *scolie* (gr., adnotare de gramatică sau critică), *scoliast* (gr., autor de glose), *sinolog* (= specialist în limba și cultura chineză), *timpan* (= suprafață triunghiulară dintre cornișele unui fronton), *votiv* (it., fr., închinat unei divinități) etc.

În afară de termenii tehnici, împrumutați direct din limbile clasice sau din unele limbi moderne, precum franceza și italiana, Odobescu a folosit și alte multe neologisme, împreună cu epoca lui, și care s-au pierdut mai

Scanned with OKEN Scanner

tîrziu, precum *concuistă* (= cucerire, folosit și de Bălcescu), *ecuitate* (= echitate, spirit de dreptate), *mansardă* (= modistă) etc. Curentul de introducere a neologismelor de proveniență italiană, recomandat de Heliade, aduce în limba lui Odobescu, cuvinte ca: *asolut* (= absolut), *cortez* (curtenitor, politicos), *ingeniu* (= talent, agerime a minții), *matutin* (= de dimineață, matinal), *a pasa* (= a trece), *paviment* (= pardoseală), *profumat* (= parfumat), *rendită* (= rentă), *stampat* (= întipărit), *semplcita* (= simplitate), *svola* (= a zbura), *tudesc* (= germanic) etc. Neologismele de proveniență franceză, părăsite și ele cu timpul, nu sînt de asemenea rare: *a ajuta* (= a adăuga), *arduitate* (= greutate mare, dificultate greu de învins), *avilit* (= decăzut), *dardă* (= săgeată), *expiație* (= ispășire), *fumigație* (= afumare), *laboare* (= muncă), *palisadă* (= îngrăditură, uluci, zăplaz), *surfață* (= suprafață) etc. Uneori întîlnim cîte un neologism introdus direct din limbile vechi, precum *empiric* (= experiență), *encomion* (= elogiu), *epiheremă* (= întreprindere, lucrare, o speță a argumentării), *comodie* (= comedie) etc. Pe alocuri ne întîmpină cîte un germanism: *giuvel* (= giuvaer, bijuterie), *a tatova* (= a tatua), ba chiar și un anglism: *fașionabil* (= sclivisit).

Ca și Bălcescu, pentru a nu înmulți peste măsură numărul neologismelor sale, Odobescu folosește procedeul calculului lingvistic, al traducerii sau al formării de cuvinte prin derivarea unor rădăcini străine, cu ajutorul unui sufix romînesc. Din această grupă fac parte cuvintele: *aburos* (= vaporos, fr. *vaporeux*), *a completi* (= a complecta), *feros* (= de fiară, sălbatic, înfiorător), *industrios* (= întreprinzător), *inimat* (= animat, însuflețit), *încîntec* (= încîntare, farmec), *înduoi* (= a oscila între două sentimente opuse), *munit* (= prevăzut, aprovizionat), *măestreț* (= măiestrit, magistral), *orfăurărie* (= orfevrerie, lucrare artistică de aur), *pietos* (= pios, cucernic), *spirituos* (= spiritual).

Prin marele număr al neologismelor sale, mai ales prin cele eliminate mai tîrziu, ca și prin formațiile

Scanned with OKEN Scanner

lexicale noi, rămase de asemenea neconfirmate de evoluția ulterioară, limba lui Odobescu dobîndește un anumit caracter artificial, pe care cititorul actual nu-l poate trece cu vederea.

Tabloul lexical al limbii lui Odobescu se caracterizează prin alăturarea termenilor populari, a arhaismelor și neologismelor tehnice și rare, detașate pe fondul limbii comune. Deși izvoarele lexicului cercetat sînt foarte variate, ceea ce apropie și leagă între ele diferitele lui sectoare este o anumită *căutare* a expresiei. Avem impresia, citindu-l pe Odobescu, că scriitorul rezistă primului cuvînt ce i se prezintă și că preferă să-l caute în sectoare ale limbii, pe care și le-a însușit pe calea culturii. Căci, deși atît de deosebit prin proveniența și momentul apariției lor în limbă, termenii populari, arhaismele și neologismele lui Odobescu posedă însușirea comună de a fi produsul unei cercetări: fie a vieții poporului, fie a trecutului național, fie a culturii antice și moderne. Judecată după lexicul ei, limba lui Odobescu ne apare deci ca o limbă savantă.

Scanned with OKEN Scanner

FONETISMUL ŞI FORMELE

Tabloul lexical al limbii lui Odobescu trebuie completat cu acel al fonetismului și formelor lui, despre care de altfel, fiindcă ne găsim într-un moment de stabilizare lingvistică, sînt mai puține lucruri de observat. Ne izbesc, mai întîi, fonetisme regionale în *a cletina*, *răslățat*, *răpede*, *răsipi*, *chiemare*, *răsipos*, *părete*, *țăl*, *împărechiere*, *trămite*, *judicata*, *bilșug*, *cînticel*, *turlile* etc. În ce privește formele, influența arhaică produce prez. indic. pers. III. pl. identic cu pers. III sg.: *boierii sta*, *uneltirile Doamnei Chiajna izbutise toate*. Alteori întîmpinăm formele reflexive ale verbului, cu înțeles pasiv: *se răpusese* (= fusese răpus), *se îngropase* (= fusese îngropat) etc., forme vechi care mai aveau o circulație destul de întinsă în secolul al XIX-lea. Același lucru se poate spune despre construirea dativului cu *la*, ca în exemplele: *tabelul ce s-a arătat la ochii scriitorului a fost măreț*, *o apreciere ce el* (manualul) *va fi să destăinuiască la ochii oamenilor de știință și de specialitate* etc. Deseori apar inversiuni ca: *a lor răzbunare*, *ale lor doine*, *duioasă inima sa* etc. În fine, aproape pretutindeni în cursul lungii lui cariere, Odobescu a folosit adjectivul participial cu înțeles activ, acolo unde limba comună construiește, ca în numele de agent, cu sufixul *-tor*, *-toare*, ca în exemplele: *mișcări șovăite* (= șovăitoare), *stăruită curiozitate*, *oști vegheate*, *cale rătăcită*, *sarcină*

Scanned with OKEN Scanner

umilită, *poiană desfătată*, *bărbat nepregetat* etc., adică forme rare, cu analogii totuși în limbă (*om simțit*, *om umblat*, *mîncat* etc.). Diferitele particularități formale remarcate dovedesc deci, ca și lexicul, atît influențe populare sau arhaice, cît și unele forme rare, care împrumută exprimării lui Odobescu unul din caracterele ei distinctive.

Scanned with OKEN Scanner

CONSTRUCŢIILE

Unul din cîştigurile cele mai însemnate ale artei scriitoricești a lui Odobescu a fost consolidarea perioadei bogate, cu numeroase determinări pe trunchiul a două sau trei propoziții principale, dezvoltată printr-o perfectă stăpînire a unei gîndiri complexe și nuanțate și cu un mare simț arhitectonic al construcției. În generația anterioară de scriitori complexitatea era confuză și construcția era stîngace. Iată, pentru a ilustra situația artei scriitoricești a prozatorilor din generația anterioară lui Odobescu, un exemplu spicuit din I. Heliade Rădulescu: „*Ei* (anumiți oameni) *cînd iau cîte o carte în mînă care vorbește pentru lucruri ce n-au învățat, numaidecît zic: n-am învățat, nu înțeleg; adică, dacă el este ostaș și cartea este scrisă pentru doctorie, el numaidecît zice: este pentru doctori; dacă este doctor și cartea vorbește pentru corăbierie, zice: este pentru corăbieri: o lasă jos, nu se mînie și nici nu se leagă de cel care mi-a scris-o că nu a scris-o rumînește*". Sau: „*Domnilor, eu n-am de gînd să le spui pe toate: o să mai las ceva, pentru că este de prisos, între noi ne știm: să mai iertați și domnia voastră ceva din cîte o să zic, și iată un mijloc frumos ca să fim iarăși prieteni; trebuie să iertăm unul altuia greșalele.*" Ambele pasaje sînt împrumutate prefeței la *Regulile sau Gramatica poeziei* din 1828. Construcțiile în aceste texte sînt obținute mai ales prin juxtapunere și au, ca atare, un caracter oral. Raporturile logice dintre propoziții de cele mai multe ori nu sînt exprimate. În primul

Scanned with OKEN Scanner

citat, construcția pornește cu subiectul la plural *(ei)*, căruia i se substituie subiectul la singular *(el)*. În al doilea citat, complementul este indicat printr-o expresie vagă *(pe toate, ceva)*. Introducerea unor propoziții în stil direct este destul de surprinzătoare într-o expunere teoretică. În general, construcțiile au un caracter succesiv, dar nu se încheagă într-o imagine așa-zicînd spațială, adică într-un întreg ușor de cuprins în toate articulațiile lui. Judecate din punctul de vedere al construcției lor, pasajele citate sînt oarecum confuze și stîngace.

Este interesant a observa că, după trecerea unui anumit interval de timp, Bălcescu ajunge la construcții sintactice de o complexitate perfect stăpînită, limpede și armonioasă. Iată un text din 1850, aparținînd studiului *Mersul revoluției în istoria romînilor*: „*Să deschidem istoria, cartea de mărturie a veacurilor, și, luminați de filozofia ei, vom vedea că de optsprezece veacuri nația romînă n-a vegetat, n-a stat pe loc, ci a mers înainte, transformîndu-se și luptîndu-se neîncetat, pentru triumful binelui asupra răului, al spiritului asupra materiei, al dreptului asupra silei, pentru realizarea atît în sînul său cît și în omenire a dreptății și a frăției, aceste două temelii a ordinei absolute, perfecte, a ordinei dumnezeești*". Este de netăgăduit că Bălcescu stăpînește mai bine decît Heliade complexitatea periodului său. Totuși, dacă analizăm procedeele de construcție ale lui Bălcescu, observăm că în raportul dintre coordonare și subordonare predomină coordonarea. Bălcescu obține o construcție sintactică destul de complexă, acumulînd propozițiile principale *(să deschidem, vom vedea)*, apoi propozițiile secundare *(nația romînă n-a vegetat, n-a stat pe loc, a mers înainte)*, apoi alte elemente determinative *(luptîndu-se neîncetat, pentru triumful binelui asupra răului, a spiritului asupra materiei, a dreptului asupra istoriei* etc.). Periodul lui Bălcescu este acumulativ și enumerativ. Procedeul lui stilistic este amplificarea. Bălcescu nu are stil oral, ca Heliade, dar are un stil retoric.

Va fi rolul lui Odobescu, în evoluția sintactică și stilistică a limbii romîne, acela de a depăși acumularea enumerativă, pentru a o înlocui cu ample construcții hipotactice, proprii mai ales expunerilor teoretice. Iată deocamdată un exemplu pe care-l spicuiesc în *Cîteva ore la Snagov*, 1862: „*Pînă aci toate merg destul de bine dar cînd omul, regele naturei, ajunge a-și încrede soarta unei simple puteri brutale, care nu judecă, nu cugetă, nu simte, ci merge mereu înainte, zdrobind toate în preajmă, fără socoteală, fără conștiință; cînd el se face sluga unei căldări cu apă clocotită care tîrăște după sine sufletele omenești, și nu cunoaște altă lege mai naltă, altă strună mai puternică decît două șine de fier așternute pe căpătîie de lemn; cînd omul, într-un cuvînt, clădește cu cheltuieli și sudori colosale drumuri de fier, spre a se transporta pe sine, ca o surcea fără preț, lepădată în voia nesocotită a elementelor; atunci, eu unul, declar că omul și-a pierdut cel mai scump odor al inteligenței sale, raza luminoasă care-l aseamănă cu dumnezeirea, simțul valorii și libertății sale; el s-a înjosit pînă într-atît încît s-a făcut chiar unealta, jucăria, rolul materiei brutale și, în loc de a păși în calea progresului, în loc de a înainta spre civilizare, cum pretind cei mai mulți, mie, mi se pare curat că el s-a scufundat de sineși în cea mai umilitoare netrebnicie, și s-a degradat, nesocotitul, la cea mai tristă barbarie*". Pasajul, o ieșire umoristică în contra drumului de fier, este o mostră sintactică, în care putem urmări principalele procedee de construcție ale lui Odobescu, și anume: *simetria*, *inversarea*, *ramificarea*. Le vom analiza pe rînd:

1. *Simetria*. Întreaga construcție se sprijină pe două propoziții principale în raport de coordonare adversativă, indicată prin conjuncția *dar*: *toate merg bine — dar eu declar*. Din aceste două propoziții, numai cea din urmă primește un mare număr de determinări, asociate în grupuri de 3 și 2×3: trei propoziții circum-

stanțiale temporale, introduse prin *cînd* (*cînd omul... ajunge a-și încrede soarta, cînd el se face slugă, cînd omul clădește*), șase propoziții determinante coordonate între ele: [declar că] *omul și-a pierdut* etc., *el s-a înjosit, în loc de a păși, în loc de a înainta, el s-a scufundat în sineși, s-a degradat*. Pentru că a doua propoziție principală primește un mare număr de determinări și, astfel, funcțiunea ei de regentă ar putea fi uitată de cititor, Odobescu o repetă în varianta unipersonală *mi se pare că* (= *eu declar*) și pune ultimele două completive drepte sub regentarea acesteia. Simetria construcției analizate provine din faptul că este organizată după un raport de adversațiune și din acela că elementele determinative, în a doua frază a coordonării, ne întîmpină în grupuri de aceeași mărime. Simetria construcției lui Odobescu este evidentă, deși nu este perfectă. Pentru a evita impresia împietririi și schematismului și pentru a introduce varietate și mișcare în construcția sa, scriitorul deranjează ușor raporturile simetrice, împingînd axa construcției către începutul periodului, adică dînd o dezvoltare mai mare celei de-a doua părți a acestuia, apoi sporind la dublu al doilea grup al subordonatelor. Asupra celorlalte elemente ale simetriei, vd. mai jos sub 3.

2. *Inversarea* este un caz al simetriei, deoarece și ea este obținută prin dispunerea unor elemente în jurul unui ax. Așa se întîmplă cu gruparea subordonatelor în a doua parte a periodului analizat. Primul grup al subordonatelor este anterior propoziției principale; al doilea grup este posterior principalei. Ordinea: subordonate — principală se inversează producînd ordinea: principală — subordonate. Din observarea procedeelor de simetrie și inversare rezultă caracterul ușor de cuprins al construcției lui Odobescu, limpedea ei articulație și așa-zicînd *spațialitatea* ei, adică posibilitatea de a ți-o reprezenta simultan, ca pe o formă a lumii exterioare.

Scanned with OKEN Scanner

3. *Ramificarea*, adică subordonarea față de o regentă, care este la rîndu-i subordonată, e un alt procedeu mult folosit de Odobescu. Astfel, din grupul celor trei subordonate temporale, două din ele se ramifică la rîndul lor: *cînd omul ajunge* primește completiva dreaptă: *a-și încrede soarta unei puteri brutale* și aceasta un grup de patru atributive relative: *care nu judecă, nu cugetă, nu simte, ci merge mereu înainte* (aceasta din urmă coordonată cu relativele anterioare prin conjuncția *ci*); *el* (omul) *s-a înjosit* primește o consecutivă cu triplu predicat, nominal: *încît s-a făcut chiar unealta, jucăria, robul materiei brutale*. Ramificarea se realizează nu numai prin propoziții subordonate, dar și prin celelalte compliniri ale diferitelor propoziții. Astfel, relativa (care) *merge mereu înainte* se întregește printr-un complement modal cu două determinări: *zdrobind toate în preajmă, fără socoteală, fără conștiință*. Relativa *care nu cunoaște* primește complinirea a două complemente drepte: *altă lege mai înaltă, altă strună mai puternică*. Temporala regentă: *cînd omul... clădește* se întregește prin două complemente instrumentale: *cu cheltuieli, cu sudori colosale*. În general, examinînd ramificările construcției analizate, observăm o simetrie duală, deoarece aproape toate complinirile apar în număr de două sau multipli de două (2 × 2,3 × 2).

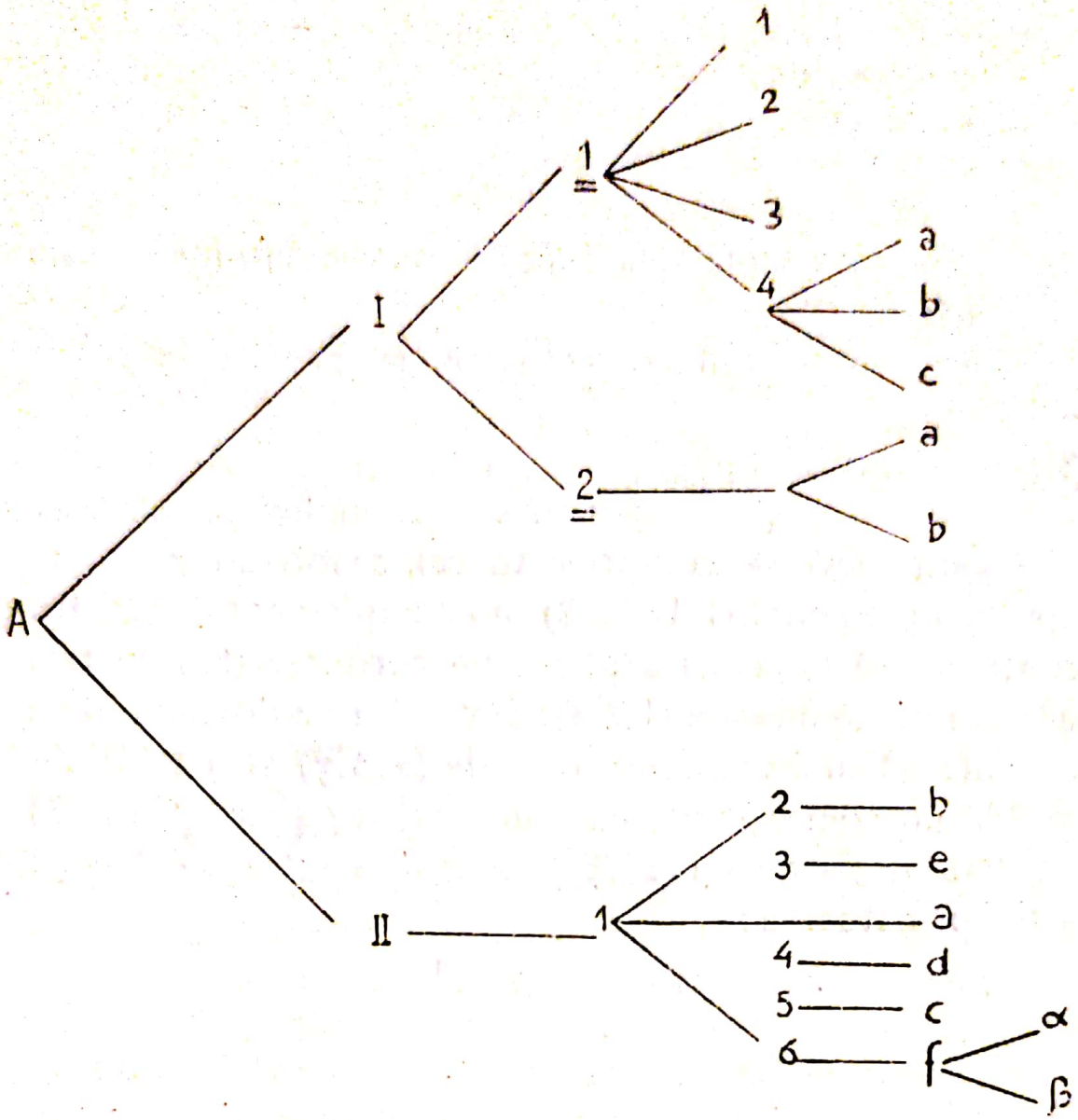
Procedeele semnalate mai sus sînt destul de generale în scrisul lui Odobescu. Iată un alt exemplu de construcție cu principala la mijloc, adică de construcție inversată. Descompun citatul (din *Pseudo-Kineghetikos*) în elementele lui sintactice alcătuitoare, pentru a înfățișa și procedeul ramificării.

1. Cu toate acestea,
   (I) șezînd acum
   1. colea
   2. fără grijă,
   3. răsturnat în jețul meu,

4. privind liniștit pe fereastră
   a. cum mugurul liliacului se despică
   b. și-nverzește
   c. subt aburoasele sărutări
      ale soarelui de aprilie, și
   (2) ascultînd
I. cu o dulce răpire
   a. cum vrăbiile limbute ciripesc
   b. și cum brotăcelul cîntă
      vesel înturnarea zilelor calde.

A. te încredințez că
II. 1. mi-ar plăcea să străbat
   a. fără totuși de a mă mișca din loc,
  2. și codrii umbroși
   b. alergînd cu gîndul în goana cerbilor,
  3. și piscurile de stîncă,
   c. după urmele ideale ale caprei negre,
  4. și vizuinile de prin munți,
   d. în prepusa dibuire a urșilor,
  5. și luncile de răchită,
   e. după umbra dîrei de mistreț.
  6. ba chiar și pustiile năsipoase,
   f. pe unde mi s-ar năluci vînători eroice de
   α tigri înfricoșați și de
   β lei fioroși.

Și de data aceasta deci, ca în exemplul spicuit în *Cîteva ore la Snagov*, principala (A) regentează înainte și după ea, mai întîi (I) un grup de complemente circumstanțiale (1, 2), cu complinirile lor (1, 2, 3, 4), printre care două subordonate (a, b) și cu un complement de loc (c); apoi (II) o completivă indirectă (I) cu un grup de șase complemente (2, 3, 4, 5, 6), fiecare cu cîte un determinant (a, b, c, d, e, f), dintre care cel din urmă are două determinări (α β). Redus la schemă, citatul prezintă deci următoarea ramificare:



În afară de construcția duală, întîmpinăm destul de des la Odobescu și construcția ternară, de tipul acesteia culese în *Pseudo-Kineghetikos*:

A. Acela ar clădi
I. 1. cu sfinte miresme,
2. cu mireasmă,
3. și cu tămîie
II. altarul vînătorilor,
III. povestind
1. cum sălbaticul uriaș al anticelor legende germane,
2. cum vînătorul afurisit care-și vînduse sufletul către diavol
a. pentru ca să poată lovi

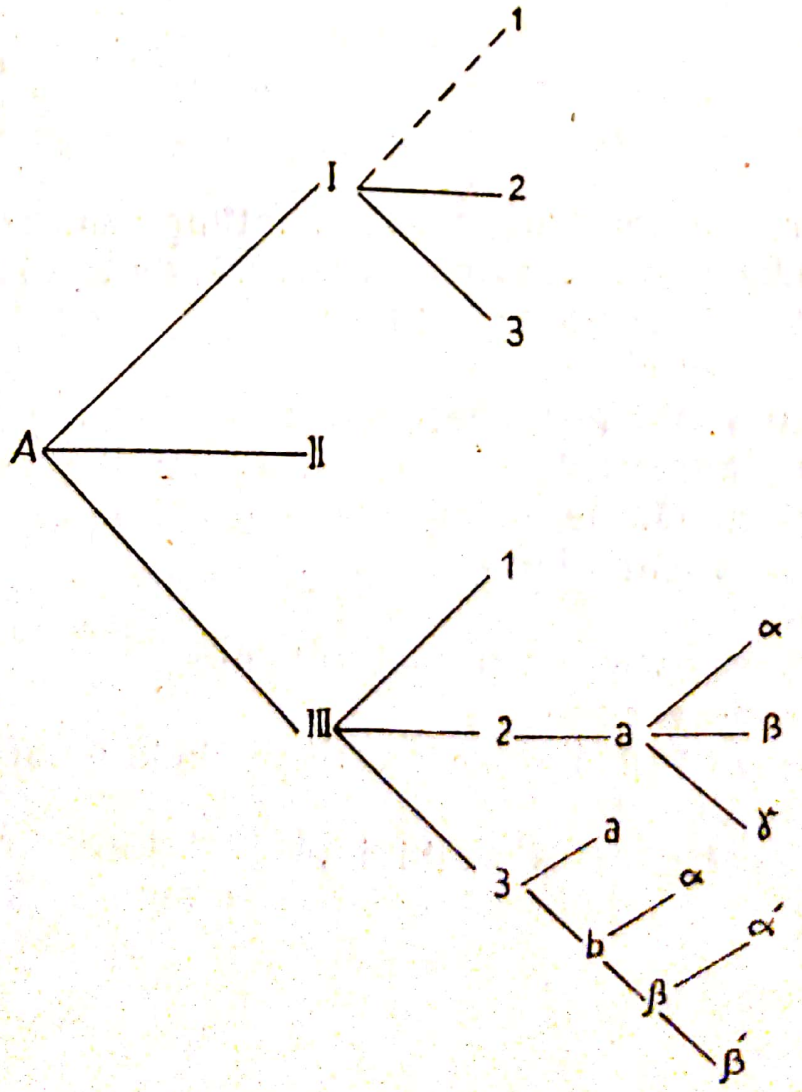
α tot drept
β printre
brazi și
γ printre
stînci

3. cum acea fantastică ființă a posomorîtelor visuri păgîne,

a. printr-o minune cerească, se prefăcu în

α blîndul
β și cuviosul α' episcop
β' și apostol al Ardenelor creștinate.

Regenta (A) se complinește aci printr-un grup de trei complemente (I 1, 2, 3), un complement drept (II), o atributivă exprimată printr-un gerunziu (III) cu trei determinante modale (1,2,3), dintre care a doua ramifică o finală (a) cu trei circumstanțiale (α,β,γ) și a treia ramifică un complement instrumental (b) și un grup (β) de două determinări (α', β'). Schema acestei construcții este următoarea:



Folosirea largilor perioade arborescente, atît de des întrebuințate de Odobescu încît ea devine una din particularitățile cele mai izbitoare ale stilului său, corespunde caracteristicilor principale ale imaginației și gîndirii acestui scriitor. Odobescu este un artist literar cu o imaginație vie, unul din cei mai buni prozatori descriptivi ai literaturii noastre. Descriind adeseori tablouri de natură, opere ale artei, scene istorice, el le vede ca întreguri și în toată bogăția detaliilor lor. Tabloul este una din categoriile compoziționale mai frecvent folosite de scriitor: hipotaxa este instrumentul lui sintactic. Gîndirea lui Odobescu este de asemeni bogată și nuanțată. Ideile lui au o complexitate, mersul cugetării sale înaintează printre excepții, explicații și nuanțări, care se exprimă, de asemenea, foarte potrivit în timpul sintactic al periodului său. Iată, în această privință, un exemplu din *Istoria Arheologiei*: „*Chiar de pe cînd cei dintîi erudiți ai Renașterii au început a se ocupa, în mod cam comun, cu cercetări arheologice, adică s-au cercat să extragă din studiul autorilor clasici și al rămășițelor plastice noțiuni, cînd asupra stării sociale, cînd asupra belelor-arte ale popoarelor vechi, de atunci încă s-a simțit că există o diferență destul de bine însemnată între aceste două cercuri de activitate, cu toate că materialul care servă la ambele este mai totdeauna comun*". Examinînd această bogată construcție, observăm cum Odobescu cînd nuanțează ideea sa (*în mod cam confuz, o diferență destul de bine însemnată*), cînd intervine cu un plus de explicații (*adică s-au cercat* etc.), cînd exprimă o disjuncție (*cînd asupra stării sociale, cînd asupra belelor-arte*), cînd precizează o diferență (*cu toate că materialul* etc.). Periodul lui Odobescu, prin limpedea lui articulație, este un prețios instrument de analiză a ideilor și, prin abundentele lui compliniri, un mijloc de exprimare a unei cugetări bogate și fine, adică forma de organizare sintactică ca uneia din cele dintîi și a uneia din cele mai bune proze științifice a literaturii noastre.

Scanned with OKEN Scanner

PROCEDEE DE ARTĂ

Forme, lexic, construcții sînt introduse în configurații de artă, în întreguri cu valoare estetică. Știm cum se exprimă Odobescu; se cuvine să ne dăm seama care sînt categoriile largi ale procedeelor prin care conținuturile închipuirii și minții sale ajung la expresie. Odobescu a povestit, a descris oameni, opere de artă și peisaje, a expus idei și rezultate ale cercetării sale de istoric și arheolog. În ce chip povestește, descrie și expune științific?

Narațiuni și tablouri

Partea cea mai întinsă a reputației literare a lui Odobescu se sprijină pe narațiunile sale, *Mihnea-Vodă cel Rău* și *Doamna Chiajna*, publicate în numeroase ediții și mult citite. Odobescu a intitulat aceste narațiuni „scene istorice", vrînd parcă să sublinieze caracterul lor descriptiv și dramatic. De fapt, în povestirile istorice ale lui Odobescu se pot distinge părțile narate și cele prezentate ca tablouri, adică evenimentele povestite ca o succesiune și cele înfățișate ca o simultaneitate. Acestea din urmă se realizează prin descriere și dialog. O narațiune ajunge totdeauna, în scenele istorice, la un tablou, este finalul și oarecum scopul ei. *În Mihnea-Vodă cel Rău*, după prezentarea cu mai multe elemente

Scanned with OKEN Scanner

de tablou a morții armașului Dracea, urmează narațiunea împrejurărilor care au premers instalarea lui Mihnea ca domn, apoi tabloul încoronării lui Mihnea, apoi acel în care Vornicul Pîrvu prezintă noului domn pe fiii săi, apoi povestirea morții lui Ilie, fiul lui Pîrvu; după care urmează tabloul ospățului oferit de Mihnea boierilor etc. Narațiunea este, la Odobescu, procedeul de legătură al faptelor zugrăvite în tablou. Alternanța dintre narațiune și tablou este exprimată prin aceea a timpurilor verbale. Părțile narate sînt debitate la felurite forme ale trecutului; tabloul este menținut la prezent. Totuși, deoarece chiar într-un tablou există elemente care trebuie să explice prin narațiune feluritele trăsături ale lui, apoi fiindcă povestitorul intervine adeseori pentru a introduce replicile unui dialog sau pentru a le comenta, rezultă tot timpul o alternanță între formele trecutului și prezent, pe care Odobescu o stăpînește foarte bine. Iată, pentru exemplificare, scena conjurației împotriva lui Mihnea, pe care o reproduc cu sublinierea verbelor, pentru a arăta cum după înfățișările arătate ca tablou (la prezent) urmează povestirile sau comentariile povestitorului (la trecut): „*În casa lui Danciu Țepeluș* stau *adunați într-o seară trei oameni. Unul de vîrstă mezie, purtînd îmbrăcăminte ungurești,* are *un obraz pe care* se citește *o prostatică rîvnire la mărimi; acesta e stăpînul casei, fecior de Domn și neîmpăcat dușman al lui Mihnea, carele* se suise *pe tronul hotărît lui de Vladislav și acum încă îi* răpise *sprijinul ocrotitorului său. Al doilea e un boier bătrîn de Țara Romînească cu barba albă și cu fruntea înnorată de o veche mîhnire; acesta e Radul, spătarul din Albești, a cărui fiică Ilinca* fusese jertfită *cu cruzime de către fostul Domn chiar în noaptea ei de cununie. — În sfîrșit, un tînăr purtînd zeghea sîrbească* ține *mîna pe hangerul de la brîu,* pare c-ar fi *gata* să spele *în sîngele tiranului necinstea unei surori siluite de dînsul; îl cheamă Dumitru Iacsăg și e nepotul mitropolitului Maxim.* Ei se par a *fi după o lungă sfătuire; dar bătrînul boier, întinzînd cu încetul mîna într-un vas de aur* ce sta *pe masă,* scoase

dintr-însul o hîrtie îndoită și citi cuvîntul: «Hangerull» — lacsăg săltă de bucurie, strigînd: «E al meu!» Ceilalți doi răspunseră: «Dumnezeu să te ajute»". Succesiunea timpurilor verbale pune limpede în lumină pe aceea a aspectelor *arătate* și a faptelor *povestite*.

Portrete

Fantezia lui Odobescu vede nu numai scene, tablouri, dar și oameni. Scrierile lui cuprind cîteva din portretele cele mai izbutite din literatura timpului. În portretistica literară a secolului al XIX-lea, era folosită încă metoda alcătuirii portretelor din substantive, procedeu corespunzător vechii psihologii a facultăților. Iată, de pildă, în *Ciocoii vechi și noi* de N. Filimon, portretul Kerei Duduca: „*Această Veneră orientală... avea o frumusețe perfectă, o inteligență vie, și un spirit fin și iscusit. Viața cea plină de răsfățări părintești, ce petrecuse din primii ani ai copilăriei sale și lipsa de educație, făcuse să se dezvelească într-însa o mulțime de dorinți nepotrivite cu poziționea ei socială*". Portretul se încheagă astfel din seria de substantive sau locuțiuni substantivale abstracte: *frumusețe, inteligență, spirit, viață de răsfățări, lipsă de educație, dorinți*, împreună cu determinările lor. Odobescu combină în zugrăvirea portretelor sale mențiunea facultăților cu a notelor fizice, văzute, adică a substantivelor abstracte cu a substantivelor și adjectivelor concrete. Este deci caracteristic pentru arta de portretist a lui Odobescu asocierea dintre notele fizice și cele morale, dintre acele care se oferă percepției simțurilor și acele cuprinse de intuiția psihologică. Iată, în această privință, în *Cîteva ore la Snagov*, portretul lui Matei Basarab, debitat în formă adresată, ca și cum adică pictorul l-ar avea în față și ar vorbi modelului său: „*În chipul tău smead și costeliv, înconjurat de o barbă albă și rară, în buzele subțiri și zîmbitoare, în fruntea*

ta lată și înaltă, în ochii tăi mici și vii, afundați sub sprîncene negre și stufoase, îmi place adesea a descoperi cîtă înțelepciune și cîtă energie trebuesc spre a forma caracterul unui mare domnitor" etc. Deci, după seria concretă: *chip smead și costeliv, barba albă și rară, buze subțiri și zîmbitoare, frunte lată și înaltă, ochi mici și vii, sprîncene negre și stufoase*, seria abstractă care pare a o comenta pe cea dintîi: *finețe, înțelepciune, energie*. La fel este construit portretul lui Ienăchiță Văcărescu (în *Poeții Văcărești*): „*O față prelungă și cam palidă, cu fruntea lată, un nas drept și regulat cu nările foarte largi, o gură zîmbitoare pe ale cărei buze voluptoase abia le ascundea o mustață subțire, ochi căprui cu o căutătură plină de dulceață și de finețe, în sfîrșit o barbă castanie rară și transparentă, ce-i fîlfîie ușor pe piept: iată trăsăturile acelei figuri ce-nsuflă îndată un simpatic respect și pe care o susțin cu oarecșice mîndrie portul drept al trupului și gugiumanul de samur, așezat cu semeție pe cap*" sau portretul lui Andronic Cantacuzenul (în *Doamna Chiajna*): „*Trupul acestuia, mărunt, neputincios și gîrbovit, pare că d-abia purta capul său mare, pleșuv și cărunt cu obraji spîni, smezi și slabi; dar buzele-i subțiri și încrețite, ochii săi mici, vioi și pătrunzători, nările-i largi și neastîmpărate dovedeau acel duh sprinten și isteț, acea minte iscusită și dedată cu intrigile și cu batjocura, care sînt ca o însușire a neamului grecesc*". Pictorul știe deci să extragă esența morală tipică a modelului său, dar numai după ce a văzut și a notat trăsăturile fizice și concrete ale figurii, ale atitudinii, ale costumului. Arta portretului fizic, mai puțin la îndemîna înaintașilor, face progrese mari la Odobescu.

Enumerații

Scriitorul care vede tablouri și oameni, scene și portrete se bucură și de lucruri, pe care vrea să le cunoască în detaliu, introducînd, ca un element caracteristic al

Scanned with OKEN Scanner

scrisului său, lungile lui serii terminologice. Este împrejurarea în care s-au adunat în operele lui Odobescu marele număr al arhaismelor sau al neologismelor lui tehnice. Iată, de pildă, costumul lui Andronic Cantacuzen: „*Vestmintele sale-l arătau că este unul din nalții dregători ai bisericii bizantine; în cap purta naltul calpac de hîrșie fumurie cu fund de serasir; pe dînsul avea o hlamidă de sevai roșu cusută cu palme de fir pe poale și încinsă de-a curmezișul, pe sub subțiori, cu un lat brîu de omofor, semănat cu matostate în șatoange; iar pe da-supra, o lungă mantie de buhur alb cu ceaprazuri de aur și îmblănită cu jder, căci d-atunci începuse kazaklîii să aducă în Țarigrad scumpele blăni din Mosc*". Iată darurile de nuntă aduse de pețitorii greci: „*Ici se vedeau sipeturi de sidef pline cu ghiordane, cu cercei cu lefturi de smaragduri, de balașuri, de rubini, de zamfiri; pline cu paftale de aur și de matostat, cu colane și sponciuri de mărgean și de mărgăritare, cu surguciuri de briliant; mai colo boccealîcuri de țesătură cu așternuturi de agabaniu, cu primenele de borangic și de filaliu cusute cu bibiluri, cu gevrele și bîrnișoare de beteală, cu feregele și binișuri de buhur, de cănăvăț și de sevai, cu blănuri de șder, de rîs și de samur, cu gearuri și cu taclîcuri turcești, mai dincolo lăzi cu covoare de Ispahan, cu oglinzi de Veneția, cu buhurdaruri pline de scumpe miresme din Hegiaș, cu apărători de pene, cu felegene de smalț, cu zarfuri de sîrmă, cu tipsii, lighene și ibrice de argint, cu cohale de cleștar de munte, cu linguri de fildeș săpat și cu felurite alte bogății, care de prin toate părțile le aduceau venețienii, armenii și ebreii în Țarigrad*". Arendășioaicele pe care scriitorul le zărește în *Cîteva ore la Snagov* stau, în trăsurile lor, „*printre boltele învoalate ale malakoafelor și fustelor cusute, printre rochiile de mătăsării înflorate, printre falbalale, maniketuri și volane, printre coafurile cu flori, cu blende, cu panglici și cu pene, în sfîrșit printre toate gătelile ce lipscanii și marșandele din București vînd cocoanelor de țară drept marfă de Paris*". Deși astfel de serii n-au decît valoarea unor inventare,

ele se leagă cu un procedeu mai general al compoziției la Odobescu: *enumerația*. Atracția pentru produsele artelor și ale meșteșugurilor, activitatea simțurilor treze, dar și atenția lui cam dispersată l-au făcut adesea să compună prin enumerare. Așa procedează, de pildă, în *Pseudo-Kineghetikos*.

Descrieri de opere de artă

Descrierea operelor este o metodă a cercetării în istoria artei și în arheologie. Odobescu i-a dat o înaltă valoare literară. În *Pseudo-Kineghetikos*, *Cîteva ore la Snagov*, *Istoria Arheologiei*, există numeroase descrieri de opere ale sculpturii, ale picturii, ale muzicii în care revin procedeele portretisticii lui Odobescu. Este caracteristică, de pildă, în descrierea operelor plastice, nu numai îmbinarea de note fizice și morale, dar și alăturarea de judecăți obiective și subiective, adică de *constatări* și *impresii*. Astfel, în *Pseudo-Kineghetikos*, statuia Dianei de la Luvru este înfățișată, mai întîi, drept „*mîndra și sprintena fecioară de marmoră care s-avîntă, ageră și ușoară sub crețurile dese ale tunicei ei spartane, scurtă în poale și larg despicată la umeri. O mișcare vie și grațioasă a grumazului a înălțat capu-i, cu perii sumeși la ceafă în corimb, și pe fruntea-i, coronată cu o îngustă diademă, se strecoară ca un prepus de mînie. Peplul îi înfășoară, ca un brîu, talia zveltă și cutele veșmîntului ascund sînu-i fecioresc; dar brațele-i goale, unul se încovoaie ca să scoată o săgeată din cucula de pe umeri; celălalt se reazimă pe creștetul cornut al ciutei*". Urmează judecăți subiective, notarea unor impresii personale care, din pricina relativei lor nesiguranțe, iau forma unor întrebări dubitative. „*Ce neastîmpăr va fi făcînd pe zeiță să calce așa iute pămîntul, sub crepidele-i împletite pe picior ca opincile plăieșilor*

Scanned with OKEN Scanner

noștri? Pe cine amenință ea cu darda împenată ce ea atinge cu degetele-i delicate? Trămite ea oare în cîmpii etolici ai Calidonului, pe mistrețul urieș care va muri înjunghiat de mîna regescului vînător Meleagru? Urzește ea o crudă răzbunare în contra nenorociților fii ai nesocotitei Niobe?... Cugetul ei e o divină taină". În descrierea unei melodii populare, pe care scriitorul o aude răsunînd din corn, judecățile obiective și subiective se alătură în aceeași frază: „*Pe tonurile duioase și întunecate ale trîmbiței metalice se juca, cu o veselie săltăreață, melodia cîntecului francez și atunci, în mine, auzul șoptea inimei mîhnite neașteptate cuvinte de speranță și de bucurie*". Alteori, ca în descrierea unui tablou al lui Wouwermann, scriitorul topește descrierea într-o narațiune, interpretează adică simultaneitatea ca o succesiune, despărțind feluritele propoziții prin adverbul de loc *aci*, care prin repetiție ia un sens temporal[1]: „*Vînătorii, aci înghit un pahar mai nainte de a porni, aci se odihnesc pe iarbă verde, cu caii lîngă dînșii, aci iar sosesc voios, sunînd fanfarele lor de izbîndă*". Transformarea descripției în narațiune se realizează, în continuarea pasajului, prin alternarea verbelor la prezent și perfectul-compus, un procedeu narativ: „*Damele, grațios plecate pe șelele lor de catifea neagră, se uită cum șoimii se răped în aer pe păsărelele spăimîntate; una din ele s-a depărtat în taină spre pădure și după dînsa aleargă în fuga calului său alb, un galant cavaler, ducîndu-i vălul pe care ea l-a uitat atîrnat de craca unui copac; tocmai în fund, pe marginea pădurii se zăresc, prin ceața umedei Olande, cîinii urmărind un cerb abia profilat*".

Descrierile de tablouri sînt înviate astfel prin procedee de artă. Arta, devenită temă literară, alcătuiește un aspect al criticii moderne, începînd cu Winckelmann, cu Saloanele lui Diderot și continuînd cu unii din cri-

---

[1] *Gramatica limbii romîne*, 1950, I, 334, observă sensul temporal al lui *aci* (repetat), la Creangă: „*aci era la Socola, aci la Iași, aci la mînăstirea și în Tîrgul-Neamțului profesor*".

ticii secolului al XIX-lea ca Baudelaire, Fromentin, Walter Pater, Ruskin ș.a. Odobescu a introdus genul în literatura noastră și a izbutit, în cadrul lui, cîteva din realizările cele mai de seamă ale artei sale scriitoricești.

Peisaje

Un scriitor cu o înzestrare vizuală atît de pronunțată ca Odobescu, după cum o dovedesc scenele, portretele, descrierile sale de opere ale artei, nu putea să nu reușească în arta peisajului. Ochiul său vede tot atît de bine natura, după cum vede oamenii, situațiile, monumentele. Interesant este însă de remarcat că vizualul Odobescu acordă un mare loc în descrierile sale de natură notelor acustice și că unele din peisajele sale sînt constituite aproape numai din însemnarea unor sunete, ca în acesta, spicuit în *Pseudo-Kineghetikos*: „*Cînd soarele se pleacă spre apus, cînd murgul serii începe a se destinde treptat peste pustii, farmecul tainic al singurătății crește și mai mult în sufletul călătorului. Un susur noptatic se înalță de pre fața pămîntului: din adierea vîntului prin ierburi, din țîrîitul greierilor, din mii de sunete ușoare și nedeslușite se naște ca o slabă suspinare ieșită din sînul obositul naturii. Atunci, prin nălțimile văzduhului, zboară cîntînd ale lor doine lungi șire de cocori, brîne șerpuind de acele păsări călătoare, în care divinul Dante a întrevăzut grațioasa imagine a stolului de suflete duioase, de unde se desprinde, spre a-și deplînge răstrîștea, gingașa lui Francesca*". Un peisaj de iarnă, în *Doamna Chiajna*, este compus de asemenea din note acustice: „*E tristă și urîtă iarna la țară, cînd crivățul viforos urlă peste cîmpii, cînd norii sau ceața întunecă cerul, cînd ploile reci desfundă pămîntul, cînd țarina-i goală și năpustită, dumbrava uscată și plugul trîndav. Apoi, în lungele nopți de iarnă, ce întunecime plină de groază! ce de nopți fioroase! Vîntul vîjîie și geme ca niște jalnice glasuri ce plîng*

din depărtare; ploaia izbește cu o întărîtată stăruire în pereții și în ferestrele casii: oblonul se clatină și scîrțîie pe țîțînele-i ruginite". Odobescu introduce în acest peisaj și o notă termică: ploile sînt *reci*. Cu aceasta ajungem însă la o altă caracteristică a artei peisagistice a lui Odobescu, care pentru a apropia mai mult descrierile sale de sensibilitatea mai adîncă a cititorului uită rareori să noteze temperatura mediului natural pe care-l descrie. Înfățișînd perspectiva de dealuri sub care se adăpostește satul Bisoca, scriitorul notează: „*Soarele apunea drept dinaintea noastră: cercul lui roșatic scăpătase pînă pe zarea orizontului și razele-i calde și senine, părea că se așternuse peste tot șesul răsăritean al țării, care ni se destindea acum sub ochi...*"; În *Doamna Chiajna* sînt notate diferite senzații într-o bogată serie enumerativă, conform procedeului mai general al scriitorului: „*Astfel, după mai multe zile de călătorie, sosiră ei în valea Lotrului, Rîul cu apele sale galbine, curge pe o matcă de lut năclăios, ocolită cu un desiș de verdeață; acolo salcia pletoasă, socul mirositor, alunii mlădioși, arțarii cu pojghițele roșii, carpenii stufoși, salba moale și teii cresc cu falnicii jugaștrii, cu plopi nalți și subțiri, cu anini ușurei, cu ulmi albicioși, cu sîngerei pestriți, cu corni suciți și vîrtoși. Printr-acel hățiș felurit de arbori ce se-ndeasă și se împletesc, mierlele și pițigoii flueră și ciripesc săltînd din ramură în ramură, iar pe vîrful copacilor turturele sure și porumbei sălbateci se-ngînă în vreme ce prigorii cu pene albastre chiuiesc mereu în zborul lor neastîmpărat*". Toate simțurile scriitorului colaborează pentru a obține acest peisaj. Ochiul vede forme și dimensiuni (*carpeni stufoși, plopi nalți și subțiri*), culori (*ape galbine, arțari cu pojghițe roșii, ulmi albicioși, sîngerei pestriți, prigori cu pene albastre*), urechea aude sunete (*mierlele și pițigoii șueră, turturelele și porumbeii te-ngînă, prigorii chiuiesc*), simțul olfactiv înregistrează mirosuri (*socul mirositor*), simțul kinestetic percepe *alunii mlădioși*, tactul simte *lutul năclăios*. Tabloul are nu numai o rară bogăție senzorială, dar

și o viață deosebită prin notarea tuturor mișcărilor naturii.

La data cînd Odobescu scria această pagină, în 1860, arta peisajului literar apăruse, o dată cu *Călătoriile* lui Alecsandri, dar autorul *Doamnei Chiajna* îi dădea un impuls care-l înălța pînă la nivelul celor mai bune realizări peisagistice în toată epoca următoare.

Expunere adresată

În afară de narațiuni, de nuvele istorice și de basme, Odobescu a scris expuneri adresate: scrisori, discursuri, conferințe. *Pseudo-Kineghetikos* este o lungă scrisoare adresată de autor prietenului său Cornescu, *Viitorul Artelor în Romînia*, *Moții și Curcanii*, *Artele din Romînia în periodul preistoric*, *Biserica de la Curtea de Argeș și Legenda Meșterului Manole*, *Vasile Alecsandri*, *G. Cretzeanu*. *P. Ispirescu* sînt pagini de cuvîntare rostite la Academie, în fața altei adunări sau în împrejurări solemne. *Istoria Arheologiei* este un curs universitar. O mare parte a producției lui Odobescu a fost deci așternută pe hîrtie pentru a cădea mai întîi sub ochii unui cititor determinat sau pentru a fi citită în public. Mai ales această din urmă parte a operei scriitorului a fost făcută pentru a fi ascultată înainte de a fi citită. Împrejurarea explică numeroasele forme ale adresării și ale oralității în proza lui Odobescu. În *Pseudo-Kineghetikos*, scriitorul îl interpelează direct pe corespondentul său: „*Amice*", „*o iscusite vînătorule*", „*amice vînătorule!*" Părți noi ale expunerii sînt introduse prin întrebări adresate, care permit autorului să intervină cu explicațiile sale: „*Mai întîi, te rog, spune-mi dacă știi sau nu știi ce soi de zburătoare este grangurul?*" Sau: „*Pentru ce, rogu-te, n-ai spus nici măcar un cuvînt despre o altă pasăre de pădure...?*" Legăturile de idei se fac de asemenea prin forme adresate: „*Dă-mi dar voie să mă-ntorc iar la vorba*

de mai nainte". Cînd vrea să introducă o povestire în expunerea sa, scriitorul o anunţă astfel: „*Dacă cumva vrei să dormi şi nu-ţi vine de sine-şi somnul, apoi pune capul pe pernă şi ascultă*". În *Artele din Romînia în periodul preistoric*, o expunere ştiinţifică, printre alte multe forme ale adresării, subliniez pe aceasta: „*Nu-mi faceţi, dar, vă rog, o vină de a fi căutat să descoper de pe zarea amurgită a trecutului, din ceaţa brumoasă a prezentului, o falnică lumină pentru viitorul artelor romîne!*

Luînd mai mult atitutdinea de vorbitor decît de scriitor, formele oralităţii vor fi de asemenea foarte numeroase în proza lui Odobescu. Pe această cale se introduc locuţiunile (*vorba curată!... ba unde mai pui... dar dintr-una într-alta îmi adusei aminte o poveste.... ce să mai zic!... dar să grăbim*), proverbele (*să şedem strîmb şi să judecăm drept... Apoi mai este încă şi o vorbă romînească: Coadă lungă şi minte scurtă* etc.), exclamaţiile (*Fie cum zice Marţial!... Vai! bietul judeţ Romanaţi...*), pentru a nu mai vorbi de popularul *dar însă*, pe care Odobescu nu-l economiseşte de loc. Pentru a introduce o argumentare, scriitorul închipuie un dialog cu contrazicători fictivi şi îşi creează astfel posibilitatea de a interveni cu o replică hotărîtoare: „*Fiecare popor, din cîte au venit pe rînd aci, şi-a adus cu sine mult puţina sa cultură. Dar oare toate avut-au ele o cultură artistică? Lăsat-au ele urme de producţiuni artistice. Cei mai mulţi ar răspunde îndată: Nu! Eu însă nu cutez a mă hotărî aşa lesne, într-acest caz, pentru negativ. Daţi-mi voie să mă explic.*"

Prin formele adresării şi ale oralităţii, stilul lui Odobescu primeşte coloratura lui familiară şi populară, acel ton lipsit de orice pedanterie, simplu şi sfătos, care explică seducţia lui. Cineva s-ar putea întreba dacă nu există o nepotrivire între aceste procedee şi savantele construcţii sintactice, bogate în hipotaxe arborescente, analizate mai înainte? Perioadele lui Odobescu, prin armonia muzicală a construcţiei lor, sînt însă făcute tot pentru a fi ascultate şi constituiesc tot o manifestare a unei arte vorbite.

Scanned with OKEN Scanner

Vorbind ca un om sfătos, bucuros să povestească lucruri auzite și trăite, să-și comunice impresiile și bogatele lui cunoștințe, Odobescu se lasă ispitit de toate asociațiile ce i se prezintă în cursul expunerii. Opere însemnate ale lui, *Pseudo-Kineghetikos* și *Cîteva ore la Snagov*, sînt cercetări mai interesante prin detaliile lor asociative decît prin scopul final pe care-l urmăresc. Chiar într-o operă de știință, cum este *Tezaurul de la Pietroasa* amănuntul asociat acoperă oarecum teza ei fundamentală. Digresiunea este pentru Odobescu un procedeu de compoziție. O știe el însuși și o repetă adeseori. În *Pseudo-Kineghetikos* își numește expunerea „cărarea mult cotitei mele colinde de vînător hoinar." Cînd constată că s-a abătut prea mult de la linia dreaptă a expunerii exclamă: „*Mă opresc căci mi se pare că iar am greșit calea*". Îi este greu să reziste ispitei unei legături neprevăzute de idei și atunci își cere iertare cu umorul care trebuie să scuze abuzul său: „*dacă cumva te simți cam obosit de lunga digresiune zoologico-filologică prin care am răzbunat de nepăsarea ta pe sturzi, pe cocoșari și pe grauri, apoi tot mai iartă-mă să mai adaog vreo două-trei cuvinte în materii analoage, și apoi, zău, vă dau pace, și ție și neamului păsăresc*". Orice perspectivă nouă îl seduce: „*Dar iată acum, fără veste, un nou orizont artistic ce mi se deschide tot pe tărîmul vînătoriei! Zău! Cînd pleacă omul la vînătoare nu știe de unde-i sare iepurele.*" Nici în prelegerile sale de *Istoria Arheologiei*, unde limitările metodice trebuiau să funcționeze cu mai multă vigoare, alunecările nu sînt evitate: „*Zău, nu prea știu acum, domnilor, pînă la ce punct mi se mai poate ierta această nouă digresiune, făcută astă dată prin domeniul nebulos al tradițiunilor boreale, prin anticele legende sau saga ale Nordului, scrise odinioară cu misterioase rune de către înțelepții scalzi ai Scandinavilor*". Prin anunțarea sau

prin scuza digresiunilor sale se introduce o nouă provizie de locuțiuni, expresii familiare, interjecții (*iar am greșit calea, zău l vă dau pace, fără veste*), care dau elocuției lui Odobescu caracterul ei popular.

Umor

Exprimarea în forme populare, locuțiunile, proverbele, digresiunea marchează deopotrivă atitudinea unui scriitor îndepărtat de orice gravitate. Debitul său este colorat de umor, pe care îl obține nu numai prin mijloacele exprimării familiare și populare, dar și prin alte procedee: anecdota, jocul de cuvinte, referința savantă în împrejurări frivole. Autorul lui *Pseudo-Kineghetikos* se scuză de incompetența sa în materie de vînătoare cu anecdota despre dascălul Carcangé, acela care și-a plătit simigiul cu un cîntec. Numele librarului bucureștean *Socec* îi amintește pe acel al anticului librar roman *Sosius*, permițîndu-i să aplice celui dintîi versul pe care Horațiu îl consacrase celui din urmă: „*Hic meret aera liber Socecio*" (Acea carte îi aducea bani lui Socec). Goana surugiilor îi amintește scriitorului *pornirile furtunoase* ale zeului Odin. Comentînd un pasaj din manualul lui Cornescu, relativ la coada cîinilor, își amintește îndată de acei scurtați de coada lor la Athena de către „*frumosul, răsfățatul și zburdalnicul Alcibiad*". Plătica de Snagov, rumenită pe jeratic și scăldată în zeamă de lămîie, întrece în suculență „*vestitul pește de mare Rhombus, asupra cărui găteală a deliberat gravul senat roman și pe care l-a cîntat marele Juvenal*". Nenumăratele incidențe, de felul acestora, care dau adeseori frazelor lui Odobescu o prelungire, un adaos de coordonări, sporesc la rîndul lor relieful umoristic al scrierilor acestui umanist surîzător.

Scanned with OKEN Scanner

Odobescu ocupă în istoria limbii şi artei literare a secolului al XIX-lea un loc cu totul original. Aparţinînd, prin începuturile sale, generaţiei de la 1848, scriitorul s-a menţinut tot timpul pe poziţiile ideologice ale gînditorilor şi scriitorilor care i-au fost primii îndrumători[1]. Simpatia sa pentru popor, pentru năzuinţele lui de libertate şi pentru trecutul lui explică particularităţile formelor şi compoziţia lexicului său. Faţă de curentele italienizante, puriste sau latiniste, Odobescu a reprezentat reacţia directivei populare, pe care a exprimat-o nu numai prin luptele sale teoretice, dar şi prin creaţia lui literară. Generaţia de cercetători de la 1848 a dat, prin Bălcescu şi Kogălniceanu, primele ediţii moderne ale vechilor cronici. Efectul literar al acestor publicaţii a fost cunoaşterea mai bună a limbii vechi şi punerea la îndemîna scriitorilor a elementelor lingvistice de caracterizare a trecutului, în naraţiunile istorice care încep atunci să apară. Odobescu a fost unul din scriitorii care au folosit mai mult din tezaurul de arhaisme al vechilor scrieri istorice, utilizate de el nu numai în naraţiune, dar şi în alte opere. Cum, pe de altă parte, scriitorul este şi un spirit foarte învăţat, cu un sistem noţional complex, format în studiul mai multor discipline umanistice şi al mai multor limbi vechi şi moderne, el a introdus în lexicul său şi un mare număr de neologisme, pe care, în genere, nu le-a putut impune uzului general. Alternanţa dintre vocabularul popular, arhaic şi neologistic colorează într-un chip cu totul propriu limba lui Odobescu. Preocuparea de a-şi îmbogăţi şi a varia necontenit lexicul său îl face adeseori pe Odobescu să-şi *caute* cuvintele şi să le prefere pe cele mai rar folosite, ba char să şi construiască forme personale:

---

1 Vezi şi introducerea mea la A. I. Odobescu, *Opere*, vol. I, 1955.

o împrejurare care acordă limbii sale o anumită prețiozitate. Enumerările, lungile serii terminologice intercalate în scrierile sale rezultă din aceeași tendință a scriitorului de a-și extinde aria sa lexicală. Cu aceste materiale, Odobescu a dat construcției periodologice, un evident progres față de acele ale înaintașilor. Dispunînd de o gîndire complexă și nuanțată, sciitorul și-a creat un instrument sintactic adecvat în hipotaxele sale cu multe determinări, a căror armonioasă simetrie, perfect stăpînită, răspundea simțului său muzical. Odobescu este un scriitor care se ascultă cînd scrie. Deși nu este orator ca Bălcescu, el este un om care vorbește, chiar atunci cînd așterne o pagină pe hîrtie. Faptul acesta explică mulțimea locuțiunilor, a proverbelor, a formulelor de adresare, a digresiunilor, a efectelor de umor din scrisul său. Operele sale sînt ale unui vorbitor sfătos care narează, își amintește, glumește și transmite cunoștințele adunate în bogata comoară a științei sale. Atitudinea aceasta se vădește nu numai în operele beletristice, dar și în cele de știință, care posedă din această pricină o netăgăduită valoare literară. Citindu-le, întîmpinăm portrete, descrieri de opere artistice, peisaje, compuse deopotrivă cu o artă care depășește pe aceea a înaintașilor. Portretistul vede modelele sale dinafară și dinăuntru, în notele sale fizice și în cele morale. Istoricul și arheologul descriu operele artei într-un fel care face să fuzioneze amănuntele externe cu ecoul lor subiectiv, constatarea cu impresia. Peisagistul primește spectacolul naturii cu toate simțurile sale. Pretutindeni scriitorul întîmpină lumea pe care o observă cu amintirile culturii, din unghiul unui amator erudit. Proza lui Odobescu este un moment al umanismului în cultura noastră.

Prin convergența tuturor mijloacelor sale, Odobescu reprezintă deci, în dezvoltarea limbii și artei literare romîne în secolul al XIX-lea, o etapă fără de cunoașterea căreia n-ar putea fi înțelese progresele lor de mai tîrziu.

Scanned with OKEN Scanner

PROBLEME DE STIL
ȘI
ARTĂ LITERARĂ

MĂIESTRIA STILISTICĂ

Pînă la un timp noua critică literară se dovedea atentă numai la problemele de conținut ale operelor, la ideile și tendințele acestora. Auzeam că un roman, o dramă sau o poemă își extrăgeau întreaga lor valoare din faptul că autorul lor avusese o concepție asupra lumii și a societății și că știuse s-o comunice prin opera lui. Nu se va spune niciodată îndeajuns care este însemnătatea concepției despre lume și a mesajului uman al narațiunilor, al dramelor și poemelor lirice, dacă ele trebuie să fie altceva decît un steril joc al fanteziei. Dar critica, atentă numai la acest cuprins de idei, nu vorbea despre compunerile poeților decît în felul în care ar fi făcut-o cu privire la analizele filozofilor, ale gînditorilor politici și sociali. Nu încape nici o îndoială că o operă literară este altceva și că cel care o studiază cu scopul de a-i lămuri firea și valoarea, trebuie să se oprească și în fața altor aspecte decît acele pe care artistul le stăpînește în comun cu contribuțiile gînditorilor și ale oamenilor de știință. Dacă acest adevăr atît de elementar a întîrziat să se impună, împrejurarea se datorește, desigur, unei caracteristici comune tuturor epocilor în care se afirmă o nouă orînduire a societății. Fr. Engels, scriind la 14 iulie 1893 lui F. Mehring, a recunoscut-o cu toată limpezimea, atunci cînd amintește preferința acordată conținuturilor, mai mult decît formei lor de manifestare, în toate epocile de început. Cu toate acestea forma nu este în artă un aspect adăugat conținutului operelor, un agrement asociat cu fondul serios al lucrurilor, așa

Scanned with OKEN Scanner

cum ar fi o floare înfiptă în butoniera hainei care trebuie să ne acopere și să ne țină cald. S-a protestat atîta împotriva falsei separări dintre forma artei și conținutul ei, încît lucrurile par astăzi clare pentru toată lumea. Forma operei literare este însuși conținutul ei, sesizat în ceea ce el cuprinde mai original. Încercați să desprindeți acest conținut de forma în care ne apare și nu veți mai întîmpina decît năluca lui palidă și banală. În vechea școală, profesorii de literatură recomandau uneori exercițiul transformării în proză a unei poeme. Rezultatele erau înspăimîntătoare: inspirațiile cele mai sublime deveneau îngăimările cugetării și inimii celei mai comune. A fost oare cu putință? Shakespeare nu gîndea și nu simțea mai mult decît copistul lui? Concluzia ar fi neapărat falsă, căci cugetarea și simțirea lui Shakespeare sînt tocmai acelea cărora elementele atribuite de obicei formei le-au adăugat plusul lor de determinări și le-au îmbogățit în așa fel, încît în opera poetului întîmpinăm un fel nou și unic de a pricepe și simți lumea și viața.

Ce putem spune despre felul elementelor prin care conținuturile poetice își dobîndesc întregul lor relief și întreaga lor bogăție? Cum ajunge poetul să ne spună mai mult decît poate face tălmăcitorul lui în proză? Rezultatul acesta îl atinge poetul dînd o întrebuințare personală instrumentului obștesc al limbii materne. Cine studiază faptele limbii nu poate să nu observe, prin acestea, fapte de *repetiție* și fapte de *invenție*. Există foneme, forme, construcții și elemente de lexic folosite de toți oamenii care aparțin aceleiași limbi naționale într-un anumit moment al dezvoltării ei. Lingvistica le studiază și le recomandă, atunci cînd cere vorbirii noastre să fie *corectă*. Corectitudinea lingvistică este ansamblul normelor obținute prin generalizarea operată asupra formelor pe care limba le dobîndește într-un anumit moment, le consolidează prin deasa lor repetare și le menține împotriva încercărilor de a le altera. A vorbi corect înseamnă a o face așa cum cere uzul lingvistic. „Uzul" este însă atestat de limba scrisă, de „limba lite-

Scanned with OKEN Scanner

rară", adică de aceea pe care o scriu și o vorbesc toți oamenii culți ai unei epoci, dar și de „limba literaturii", adică de aceea a operelor cu caracter artistic. Așadar, acestea din urmă nu numai că se conformează normelor rezultate din faptele de repetiție ale limbii, dar în același timp le atestează și le propagă. Dacă limbile se unifică și intră într-o fază de evoluție mai lentă, îndată ce apare și se dezvoltă o literatură națională, lucrul se datorește în mare măsură puterii de frînare a alterărilor, o putere care emană din operele literare, mai ales din acelea a căror influență este întărită prin farmecul și seducția lor, adică din operele literare frumoase.

Dar dincolo de nivelul corectitudinii, pe care operele beletristice îl confirmă și-l răspîndesc, se întinde vastul domeniu al faptelor de inovație în limbă. Este domeniul propriu al creației literare. Artistul literar, folosind elementele limbii corecte, le va îmbogăți cu noi valori și semnificații. Iată două exemple în această privință: orice cuvînt cu mai multe silabe are o silabă accentuată mai puternic decît celelalte, are un accent tonic. Poetul va folosi accentele tonice ale cuvintelor, obținînd din regulata lor succesiune ritmul versurilor sale. Poetul creează astfel o valoare nouă: vorbirea ritmică, înzestrată cu facultatea de a exprima emoțiile sale, într-un fel asemănător cu acel al muzicii. El a pornit deci de la un fapt de repetiție al limbii, de la faptul comun al accentului tonic în cuvintele cu mai multe silabe, dar îl va dezvolta într-un fapt de inovație, înzestrat cu noi valori și înțelesuri: ritmul poetic. Pe baza unei însușiri generale a limbii se ridică astfel faptul de inovație al poetului. *Al doilea exemplu*: orice cuvînt este manifestarea sonoră a unei noțiuni sau a unei relații dintre noțiuni. Asocierea unui cuvînt cu un anumit înțeles noțional sau relațional este un fapt al limbii, consolidat printr-o repetare atît de frecventă, încît la auzul oricărui cuvînt ne reprezentăm de obicei o singură noțiune sau o singură relație dintre noțiuni. Poetul întrebuințează și el cuvintele limbii, păstrîndu-le înțelesurile lor comune. Dar dincolo de uzul lingvistic general, poe-

Scanned with OKEN Scanner

tul dă uneori cuvintelor sale și înțelesuri noi, creează adică fapte lingvistice inovatoare. Este ceea ce se întîmplă în folosirea metaforică a cuvintelor comune. Cînd Eminescu numește pe o femeie frumoasă și insensibilă o *marmură*, el acordă acestui cuvînt un alt înțeles decît acel comun, fixat prin repetiție, și produce astfel o inovație lingvistică. Inovația poetică este însă condiționată de faptul lingvistic comun. Numai fiindcă *marmura* este, pentru înțelegerea generală, numele pietrei de o mare duritate, în care sculptorii cioplesc statuile lor, poate poetul să ne evoce, folosind același cuvînt, o ființă înzestrată cu atributele perfecțiunii fizice și ale insensibilității morale. Ar fi de prisos să înmulțim aici exemplele menite să arate că, pornind de la faptele de repetiție ale limbii, poetul are facultatea să le dezvolte în fapte de invenție. Este însă necesar a adăuga că această posibilitate alcătuiește *măiestria stilistică* a poetului, o parte însemnată a creației artistice.

Trebuie, în fine, adăugat că, deși faptele de inovație lingvistică dezvoltă și îmbogățesc faptele de repetiție ale limbii comune, acestea din urmă conțin premisele faptelor de inovație și le fac posibile. Dacă poeții ajung a compune versuri, adică serii expresive de cuvinte în care accentele tonice se succed cu o anumită regularitate, lucrul provine din aceea că uneori cuvintele se înșiră în acest fel chiar în vorbirea oamenilor care nu urmăresc să facă versuri. Frînturi de versuri, o anumită succesiune ritmică a accentelor putem întîmpina în vorbirea oricui, mai ales atunci cînd vorbitorul este stăpînit de o emoție mai puternică. De asemeni, faptul că poeții pot da cuvintelor o întrebuințare metaforică, adică o altă întrebuințare decît aceea care le este proprie, provine din faptul foarte general al polisemantismului, potrivit căruia un cuvînt poate avea mai multe accepțiuni, destul de deosebite între ele. Metafora este un caz de polisemantism, produs de nevoia vorbitorului de a se exprima mai viu și mai colorat, adică de a exprima mai mult din realitatea naturii și a vremii lui. Vorbitorul cel mai obișnuit întrebuințează apoi numeroase metafore, pe care

Scanned with OKEN Scanner

le găsește în tezaurul comun al limbii sau le creează el însuși. Măiestria stilistică dezvoltă deci posibilități obștești ale limbii. Există o artă literată pentru că există un element artistic în vorbirea tuturor oamenilor și există artiști literari pentru că, în anumite condiții și pînă la un punct, toți oamenii pot fi artiști, atunci cînd vorbesc. Dacă arta literară produce narațiuni, dialoguri, descrieri, efuziuni lirice, maxime și sentințe, împrejurarea este posibilă pentru că toți oamenii, în vorbirea lor, pot să povestească, să întrebe și să răspundă, adică să converseze, să-și exprime emoțiile și reflecțiile lor generale asupra lumii și vieții. Toate marile genuri ale literaturii corespund deci cîte uneia din unitățile de comunicare ale limbajului, pe care ele le dezvoltă și le conduc la perfecțiunea exprimării artistice. Astfel, arta literară și măiestria stilistică nu numai că folosesc elementele puse la dispoziție de vorbirea comună, dar în același timp extind și perfecționează procedee care nu sînt străine vorbitorului obișnuit.

Articolele întrunite în volumul de față[1] studiază cîțiva scriitori romîni și străini, din punctul de vedere al măiestriei lor stilistice, adică din unghiul felului în care au folosit instrumentul graiului obștesc pentru a crea fapte inovatoare de limbă, expresii adecvate modului lor individual de a înțelege, de a vedea și de a simți lumea și viața. Fiecare din scriitorii studiați aici au o concepție asupra vieții și lumii, cu toții au adresat un mesaj timpului și societății lor. Dar tocmai pentru a putea înțelege și prețui mai deplin originalitatea fiecăruia din acești scriitori, aceea care alcătuiește caracteristica lor unică și de neînlocuit, a fost nevoie a-i studia în chipul în care măiestria lor stilistică a înmlădiat, a îmbogățit și a înălțat limba comună.

Propunîndu-și această țintă, micul volum de față a încercat să precizeze o metodă și să aducă o contribuție

---

[1] Autorul se referă la volumul său *Probleme de stil și artă literară*. București, 1955 (n.r.).

Scanned with OKEN Scanner

într-un domeniu nu îndestul de cultivat. Preocupările orientate către așa-zisul „conținut", predominante pînă de curînd, au început de la o vreme să-și recunoască limitele și studiile relative la măiestria stilistică au fost mereu cerute în timpul din urmă. Paginile de față doresc să răspundă acestei cerințe.

Scanned with OKEN Scanner

EPITETUL EMINESCIAN

A. ÎNSEMNĂTATEA EPITETULUI

Printre feluritele mijloace stilistice ale unei opere literare, epitetul este unul din cele mai potrivite pentru a pune în lumină puterea de observație și de reprezentare a scriitorului, direcția gîndirii și a imaginației lui, sentimentele și impulsiile care îl stăpînesc mai cu dinadinsul și care precizează atitudinea lui față de lume și societate. Autorul unei opere literare obține, prin epitetele sale, relieful obiectelor pe care dorește să le evoce în fantezia cititorului și, prin alegerea unora anumite din cîte ar fi fost posibile, exprimă care anume din trăsăturile realității a vorbit mai puternic închipuirii și sensibilității lui. Studiul epitetelor folosite de un scriitor este deci una din căile cele mai indicate pentru cunoașterea lui.

Începem, așadar, seria studiilor consacrate stilului lui M. Eminescu, prin acela al epitetelor sale. Materialul ni-l va da grupul poeziilor tipărite în timpul vieții poetului, adăugit pe alocuri, pentru comparație, cu acela al postumelor[1].

---

[1] M. Eminescu, „Opere", ediție critică îngrijită de Perpessicius, vol. I (1939) și IV (1953).

Scanned with OKEN Scanner

B. DEFINIȚIA EPITETULUI

Vechile tratate de retorică ne asigurau că epitetul este totdeauna un adjectiv în funcțiune de atribut. Definiția aceasta este însă incompletă și prea strîmtă. Dacă atributul adjectival are, fără îndoială, puterea de a exprima unul din aspectele caracteristice ale obiectelor, ca și sentimentele cu care le întîmpinăm pe acestea, nu este mai puțin adevărat că limba stăpînește mijlocul de a înfățișa și caracteristicile acțiunilor, împreună cu sentimentele pe care acestea ni le provoacă. Epitetele pot determina un substantiv, dar și un verb. Din rîndul epitetelor fac deci parte nu numai adjectivele, dar și toate acele părți de cuvînt sau de frază care determină substantivele și verbele prin însușiri înregistrate de fantezia și de sensibilitatea cititorului, adică prin însușiri estetice. Nu sînt, prin urmare, epitete, determinările lipsite de valoare estetică. În versurile lui Eminescu: *Calu-i alb, un bun tovarăș, Înșeuat așteapt-afară* (Povestea teiului), *înșeuat* nu este un epitet, pentru că el exprimă numai o determinare necesară pentru înțelegerea împrejurărilor narate de poet, dar adjectivul *alb* are valoarea unui epitet, deoarece adaugă o precizare de care înțelegerea faptelor se poate dispensa, dar pe care închipuirea și-o reprezintă. Există deci un mijloc de a distinge, printre feluritele determinări ale unui substantiv sau verb, pe acele care au o valoare epitetică, întrebîndu-ne de fiecare dată dacă ele comunică numai o stare de fapt sau dacă ele adaugă o trăsătură capabilă să vorbească fanteziei și sensibilității noastre. Impresia

estetică decide asupra însușirii de epitet a unora dintre determinările unui substantiv sau ale unui verb.

O limitare este încă necesară. Nu sînt epitete determinările care întocmesc, împreună cu determinatele lor, unități indisolubile, ca în exemplele: *cușme frigiene*, *salcie plîngătoare*, *covor persan*, *pînză de păianjen*, *repaos de veci*, *înger de pază* etc. Îndepărtarea oricăreia din determinările care însoțesc aceste substantive, împuținează sau chiar modifică noțiunea exprimată prin acestea din urmă. O *cușmă* este ceva mai general decît o *cușmă frigiană* și o *pînză* este altceva decît o *pînză de păianjen*. Nu putem considera deci drept epitete determinările care constituiesc o unitate împreună cu termenii însoțiți de ele.

De asemeni nu sînt epitete acele determinări asupra cărora cade accentul semnificației, așa încît nu pot fi înlăturate fără ca înțelesul întregului să nu sufere, ca în următoarele exemple spicuite în Eminescu: *picături de smoală* (Înger și Demon), *bulgăr de granit* (Memento mori), *zidiri de țintirim* (O, mamă...), *diademă de stele* (Venere și Madonă) etc. Legătura dintre substantiv și atributul lui este mai slabă aici decît în cazurile citate mai înainte. O *pînză* este altceva decît o *pînză de păianjen*, dar o *picătură de smoală* este tot o *picătură*. Determinările *de smoală*, *de granit*, *de țintirim* *de stele* completează substantivele lor mai mult pentru înțelegerea decît pentru închipuirea și sensibilitatea noastră și, din această pricină, nu li se poate recunoaște însușirea unor epitete.

Ținînd seama de toate aceste limitări se poate spune că epitetul este acea parte de vorbire sau de frază care determină, în lucrurile sau acțiunile exprimate printr-un substantiv sau verb însușirile lor estetice, adică acele care pun în lumină felul în care le vede sau le simte scriitorul și care au un răsunet în fantezia și sensibilitatea cititorului.

Am spus că pot împlini funcțiunea de epitet părți felurite de vorbire sau de frază. Este necesar deci să

Scanned with OKEN Scanner

stabilim categoriile gramaticale ale epitetului. Dar pentru că epitetele scot în evidență particularitățile închipuirii și sensibilității poetului, este de trebuință să distingem și categoriile lor estetice. Prin aceste din urmă însușiri ale lor, epitetele au valori felurite, se apropie de alte figuri de stil și întrețin anumite legături între ele. Se cuvine a sistematiza epitetele și din aceste ultime puncte de vedere. O vom face folosind materialul poeziilor lui Eminescu și obținînd astfel o primă orientare în modul în care ele folosesc mijlocul stilistic din unghiul căruia înțelegem a studia aici creația eminesciană.

Scanned with OKEN Scanner

C. CATEGORIILE EPITETULUI ÎN POEZIA LUI EMINESCU

I. Categoriile gramaticale

Pentru a determina un substantiv sau un verb, epitetele folosesc mijloace felurite. Vom analiza mai întîi categoriile gramaticale ale epitetului care însoţeşte un substantiv, apoi pe ale aceluia care însoţeşte un verb, în fine epitetele în raport cu părţile frazei.

1. *Epitetele substantivelor*

a. Atributul adjectival este unul dintre cele mai răspîndite printre epitetele substantivului. Adjectivele lui Eminescu sînt cele ale limbii comune, cu puţine deosebiri faţă de acestea. Ca unii din poeţii epocii de după 1848, în primul rînd ca D. Bolintineanu, Eminescu foloseşte, mai ales în grupa poeziilor din 1866—69, adjectivul gerunzial provenit din influenţa franceză: *turbarea lui* [a leului] *fugindă* (Amorul unei marmure), *rîzîndul tău delir* (ib.), *vibrînda jale* (La mormîntul lui Aron Pumnul), *cînturi răsunînde* (ib.), *lira vibrîndă* (La Heliade), *notele murinde* (La o artistă), *umbre suspinînde* (Misterele nopţii), *silfe şopotinde* (ib.), *faţa mea pălindă* (Noaptea), *rîzîndele zori* (Ondina)[1]. După

[1] Pentru influenţa lui Bolintineanu, cp. epitetele gerunziale în poeziile acestuia: *vise surîzînde* (Nu mai voi consolaţiune, în „Reverii"), *viaţa fugindă*, (Timpul, ib.) *rîzîndă cunună* [a

1869, epitetele din această categorie dispar, ca unele care sînt nepotrivite cu legile structurii limbii noastre, cînd aceste epitete se acordă în gen și număr cu substantivele lor, adică atunci cînd sînt folosite ca adjective (nu ca adverbe). Altă particularitate vrednică de semnalat, mai ales în prima perioadă de creație a poetului, este întrebuințarea unui substantiv ca adjectiv. Astfel se formează adjectivul *copil,-ă* din substantivul respectiv, prin analogie cu *june, -ă* sau *virgin,-ă* ca în exemplele: *copila-mi murmurare* (Din străinătate), *fruntea-i copilă* [a pruncului] (Speranța), *basmele copile* (Memento mori)[1]. Într-un rînd încearcă compunerea cu un prefix, puțin întrebuințată: *mîna înșceptrată*. În prima perioadă apar și adjectivele atributive precedate de articolul adjectival, foarte obișnuite în poezia epocii: *Cununa cea de laur* (La Heliade), *lacul cel verde* (Frumoasă-i), *norii cei albi* (ib.) *dumbrava cea verde* (ib.) etc. Procedeul, menit să pună epitetul într-o lumină mai vie, și uneori cerut de necesități metrice, se păstrează și în perioadele ulterioare ale creației poetului: *zidirea cea antică* (Egipetul), *flamingo cel roșu* (ib.), *bolta cea senină* (Floare albastră), *mîna cea veche* (Epigonii), *firea cea întoarsă* (ib.), *fața cea pală* (Mortua est), *ochii lui cei negri* (Înger și Demon), *fruntea mea cea tristă* (Noaptea) etc. Deși procedeul devine ceva mai rar după 1874, îl vom mai întîlni pînă în poeziile ultimei perioade, ca de pildă în frumosul vers din „S-a dus amorul...": *mîna ei* [a uitării] *cea rece*, ba chiar cu articolul adjectival la genetiv în forma regională scurtă: *lumii cei antice* (Scrisoarea V; cp. *dorul țării cei străbune*, Epigonii), formă întrebuințată de asemeni în epoca literară ante-

---

lumii] (La un amic sărac, ib.). *Cînd vesele, uitînde, în unde tăcute, Fecioarele se joc* (La băile Cleopatrei, ib.), *arzîndu-i sîn* (Esmé, în „Florile Bosforului"), *flori rîzînde* (Mehrube, ib.), *arzînda ei cătare* (Fata de la Candili, ib.), [Sclava] *cea mai rîzîndă* (Sclavele în vînzare, ib.) etc.

[1] Cp. și mai tîrziu: *Tot ce a fost în cîntu-mi mai pur și mai copil* (Povestea magului călător în stele).

rioară. O altă particularitate a epitetelor adjectivale din prima perioadă a poetului este antepunerea lor, în formă nearticulată, față de substantiv: *trist mormîntul tău* (La mormîntul lui A.P.), *dulce chipul tău* (Care-o fi în lume...), *lungi genele-ți plînse* (Cînd...), *apostat-inima mea* (Venere și Madonă) etc. Cîteva adjective neologistice, părăsite mai în urmă, sînt *ebenin* (*păr ebenin*, O călărire în zori, *A murilor marmuri lucind ebenine*, Povestea magului călător în stele; cp. D. Bolintineanu: *părul de ebin*, Esmé, în „Florile Bosforului"), *gentil* (*flutur ușor și gentil*, Frumoasă-i, și, mai tîrziu, ironic: *petrecere gentilă* [a ploșnițelor], Cugetările sărmanului Dionis), *tremînd* (*tremîndul picior*, Speranța etc.), alături de forma populară *sînt* pentru *sfînt* (*icoane sînte*, Care-o fi în lume..., [femeie] *sîntă și frumoasă*, ib., *focul sînt*, Odin și poetul etc.), toate dispărute după 1870. Se menține mai mult forma italienizantă și eliadistă a adjectivelor plurale feminine (și neutre) terminate în i: *tainici oftări* (O călărire în zori), *dulci și timizi șoapte* (Înger și Demon), *gîndiri arhitectonici* (Egipetul), *pasuri melancolici* (Cugetările sărmanului Dionis), *gigantici piramide* (Împărat și proletar), dar și formele arhaice: *mese lunge* (ib.), *salele pustie* (Strigoii), *adînce cînturi* (ib.), *umbre străvezie* (ib.), *picioarele lui vechie* (ib.), *pustie gînduri* (Făt-frumos din tei), *pînze argintie* (Melancolie), *large uliți* (Scrisoarea III), *mîneci lunge* (ib.), *temniți large* (ib.).

b. Altă categorie gramaticală a epitetului este aceea a epitetului substantiv în cazul prepozițional. *Ochi de lumină* echivalează cu *ochi luminoși*, cu deosebirea că în cea dintîi dintre aceste expresii, epitetul se apropie de tipul stilistic al metaforei. Introducerea substantivului epitet se poate face prin prepozițiile *în*, *cu*, *de*. Procedeul acesta poate fi semnalat în toată opera lui Eminescu, dar apare mai frecvent în primele ei perioade. Exemplele epitetului introdus prin *în* sînt ceva mai rare: *rîuri în soare* (Floarea albastră), *biserica-n ruină* (Melancolie), *ochi-n lacrimi* (Călin). Mai dese sînt epitetele introduse

Scanned with OKEN Scanner

prin cu: *Şi plînge-l cu jale şi plînge-l cu dor* (Care-o fi în lume), *flori cu miros* (Frumoasă-i), *demon cu ochi mari* (Venere şi Madonă), *înger palid cu priviri curate* (Epigonii), *înger cu faţa cea pală* (Mortua est), *păreţi cu colb* (Cugetările sărmanului Dionis), *cărări cu cotituri* (Lasă-ţi lumea...) etc. Cele mai numeroase dintre epitetele acestei categorii sînt cele introduse prin *de*: *boltă de-azur* (Frumoasă-i), *sînu-i de crin* (Speranţa), *ochi de dulce lumină* (Ondina), *înger de dulce amor* (Care-o fi în lume...), *candelă de aur* (Epigonii), *oglinda lui* [a Nilului] *de aur* (Egipetul), *haina-i de granit* (Împărat şi proletar), *prispa cea de brazde* (Dorinţa), *păr de aur* (Călin), *pădurea de argint* (ib.), *braţe de zăpadă* (Strigoii), *oceanul cel de gheaţă* (De cîte ori iubito...), *zidiri de ţintirim* (O, mamă...), *fruntea ta de fier* (Scrisoarea III), *Luceferi de foc* (Iar cînd voi fi pămînt). Deşi epitetele-substantiv în cazul prepoziţional se pot culege din toată opera lui Eminescu, ele par mai rare în perioada lui finală. În „Luceafărul" întîmpinăm numai *mort frumos cu ochii vii*, unde atît substantivul determinat cît şi epitetul lui primesc un alt epitet adjectival, aşa cum am văzut şi în cîteva exemple anterioare. În general, în perioada din jurul lui 1880, Eminescu întrebuinţează cu mare economie epitetele din această categorie, preferînd forma mai simplă a epitetului adjectival.

c. Epitetul poate fi exprimat şi printr-un substantiv în cazul genitiv. Întrucît exprimă ideea posesiunii, genitivul substantivelor poate determina alt substantiv, deoarece punînd în lumină într-un obiect legătura lui de apartenenţă cu altul sau existenţa lui în sfera altuia, îl determină în acelaşi fel ca prin mijlocirea unui adjectiv. Împrejurarea devine limpede atunci cînd constatăm că genitivele posesiunii pot fi transformate în adjective. Aşa, de pildă, la Eminescu: *a răsăritului averi* (În căutarea Şeherezadei), poate fi înlocuit prin *averi răsăritene*. Tot astfel în *batalioane a plebei* [proletare] (Împărat şi proletar), substantivul în genitiv poate fi înlocuit cu un adjectiv: *batalioane plebeiene*. Dar tocmai întrucît

exprimă ideea posesiunii, genitivele oferă terenul favorabil ivirii unei alte figuri de stil, ca în următoarele exemple, în care determinarea substantivelor se prelungește într-o personificare sau o metaforă: *a-ntristării neagră aripă* (La moartea Prințului Știrbey), *a iubirii primăvară* (Epigonii), *ale vieții valuri* (Melancolie), *al nopții palid domn* (Strigoii), *oceanele-nfinirii* (Memento mori) etc. În toate exemplele citate, genitivele exprimă o idee în vederea determinării substantivelor pe care le însoțesc și pot fi considerate, ca atare, drept niște epitete. Ele sînt însă mai mult decît atît, prin faptul că între termenul determinat și determinantul lui, genitivul stabilește o legătură deopotrivă cu aceea dintre un subiect animat și posesiunile lui. În *a răsăritului averi*, *răsăritul* ne apare nu numai ca locul, dar și ca stăpînitorul însuflețit al averilor. Epitetele substantivale în cazul genitiv se găsesc deci la limita domeniului întreg. Eminescu nu le dă o folosință foarte întinsă.

2. *Epitetul verbului: adverbul și locuțiunile adverbiale*

Epitetele adverbiale sînt foarte numeroase în toată opera poetică a lui Eminescu: *se-ncovoaie tainic* (O călărire în zori), [îngerii]-*ntonă tainic* (La mormîntul lui A.P.), *silfele vin jalnic* (La Heliade), *desmiardă duios* (Ondina), *cîntînd vesel și ușor* (De-aș vrea...), [Horia] *falnic stă călare* (Horia), *și plînge-l cu jale și plînge-l cu dor* (Care-o fi în lume), *clopote de-alarmă răsună răgușit* (Împărat și proletar), *privește trist* (Scrisoarea III), *se-ntinde falnic armia romînă* (ib.), [virtuoșii] *aplaudă frenetic* (ib.), *și cît de viu s-aprinde el* [luceafărul] (Luceafărul), *o urma adînc în vis* [pe Cătălina) (ib.), *el* [luceafărul] *vine trist și gînditor* (ib.), *ochii... lucesc adînc himeric* (ib.), *să ne privim nesățios și dulce* (ib.), *răsare luna liniștit și tremurînd din ape* (ib.). Mult folo-

Scanned with OKEN Scanner

site sînt și locuțiunile adverbiale, prin care stilul vorbit dobîndește un loc atît de mare în poezia lui Eminescu: *caut cu dispreț* (Venere și Madonă), *se mișcară rîuri-rîuri* (Scrisoarea III), *în genunchi cădeau pedeștrii* (ib.) [Cătălina] *oftînd din greu suspină* (Luceafărul), [Luceafărul] *se stînse cu durere* (ib.), *vorbești pe înțeles* (ib.) *stai cu binișorul* (ib.) etc. Uneori apare substantivul ca adverb: *un vînăt giulgiu se-ncheie nod* (id.) sau derivarea: adverbului din substantiv prin adăugirea unui sufix: *visul... se întinde vultureşte* (Scrisoarea III). Aceste două din urmă procedee sînt însă mai rar întrebuințate. Epitetul adverbial îndeplinește funcțiunea sintactică a complementului de mod.

3. *Epitetul în frază*

a. Eminescu simte adeseori nevoia să determine substantivele sale, folosind apoziția. Aceste elemente ale frazei trebuiesc și ele considerate ca niște epitete, atunci cînd îndeplinesc condițiile estetice cerute. Se cuvine a arăta însă că, în apozițiile lui Eminescu, substantivul este totdeauna determinat la rîndu-i de un adjectiv și că, de cele mai multe ori, apozițiile astfel construite dobîndesc valoarea unor metafore. Cîteva exemple: *se mișc în line pasuri Monahi, cunoscătorii vieții pămîntene* (Strigoii), *Ochii, stele negre, întunecați sclipeau* (Povestea magului călător în stele), *O stea din cer coboară, O stea, vultur de aur* (ib.), *luna, o cloșcă rotundă și grasă, Merge pe-a cerului aer moale...* (Mitologicale), *Sare-un greer, crainic sprinten* (Călin), *Calu-i alb, un bun tovarăș, Înșeuat așteapt-afară* (Povestea teiului), *luna iese-ntreagă... ea, copila cea de aur, visul negurei eterne* (Scrisoarea IV) *O găină-mbătrînită venerabilă matroană... îi spune-ale ei taine.* (Antropomorfism), *S-a dus amorul, un amic Supus amîndurora...* (S-a dus amorul...) etc. Apoziția fiind un procedeu intelectual și retoric, apare

Scanned with OKEN Scanner

mai mult în poemele de mare compoziție ale lui Eminescu și mai rar în cîntecele lui de dragoste, unde nici măsura mai restrînsă a versului nu favoriza adaosul ei explicativ. Mai trebuie spus că apoziția eminesciană determină de obicei substantivul-subiect și, mai rar, substantivul în alte funcțiuni sintactice, ca de pildă în *Cînd aștepți pe amant, scriitor la subprefectură* (Mitologicale), *Codrul pare tot mai mare, pînă vine mai aproape Dimpreună cu al lunei disc, stăpînitor de ape* (Scrisoarea IV).

b. Predicatul nominal poate avea de asemenea valoare de epitet. În adevăr, numele predicativ exprimă acțiunea subiectului, iar verbul copulativ n-are decît rostul de a mijloci legătura dintre el și acesta din urmă. Există chiar limbi, ca rusa sau maghiara, în care copula dispare, astfel încît succesiunea subiect-nume predicativ nu se deosebește întru nimic de aceea dintre subiect și atributul lui. Pentru *floarea este parfumată* rusa și maghiara întrebuințează legătura de cuvinte: *floarea parfumată*. În limbile care folosesc verbul copulativ, cum este a noastră, situația rămîne în esență aceeași, numele predicativ fiind simțit tot ca un atribut al subiectului și, în anumite condiții, ca un epitet al lui. Cînd numele predicativ este un adjectiv, acesta oferă o caracterizare a subiectului, întocmai ca orice adjectiv care l-ar însoți nemijlocit pe acesta: *Spusa voastră era sîntă și frumoasă* (Epigonii), *Nici o scînteie-ntr-însul nu-i candidă și plină* (Împărat și proletar). *De e sens într-asta, e-ntors și ateu* (Mortua est), *A lui scări de stînci înalte sînt crăpate și cărunte* (Memento mori). *Atît de albă fața-i ș-atît de nemișcată* (Strigoii), *Vom fi cuminți, vom fi voioși și teferi* (Luceafărul), *zilele îmi sînt pustii* (ib.). Cînd însă numele predicativ este tot un substantiv, ca și subiectul, copula exprimă identitatea dintre cei doi termeni principali ai frazei, adică apar condițiile necesare identificării metaforice. Așa se explică faptul că multe dintre metaforele lui Eminescu sînt predicate nominale: *Puternica lui ură era secol de urgie* (Memento mori), *O, moartea-i un chaos... viața-i o baltă de vise rebele...*

Scanned with OKEN Scanner

moartea-i un secol cu sori înflorit... viața-i un basmu pustiu și urît (Mortua est), *Ea un înger este* (Înger și demon). *Punctu-acela... e stăpînul fără margini peste marginile lumii* (Scrisoarea I), *e vis al neființei universul cel himeric* (ib.), *Tufele cele de roze sînt dumbrave-ntunecoase* (Memento mori) etc.

c. Epitetul poate apărea în legătură cu orice parte a frazei. În primele lui poezii, Eminescu a folosit din plin această posibilitate. Există în strofele primei perioade eminesciene construcții sintactice în care un epitet se anină de aproape fiecare dintre elementele ei. Iată strofa de început a poeziei „O călărire în zori": *A nopții gigantică umbră ușoară purtată de vînt Se-ncovoaie tainic, se leagănă, zboară Din aripi bătînd.* Subiectul acestei fraze posedă patru determinări atributive, iar dintre predicatele ei numai *se leagănă* este lipsit de determinări, în timp ce celelalte două sînt asociate cu cîte un complement de mod cu valoare de epitet. La fel se întîmplă cu primele patru versuri din poezia postumă „Frumoasă-i" *În lacul cel verde și lin Resfrînge-se cerul senin, Cu norii cei albi de argint, Cu soarele nori sfîșiind.* Epitetele însoțesc aici deopotrivă subiectul și complementul frazei. Observăm, în fine, în aceeași frază, elemente determinative care primesc la rîndu-le determinări. Procedeul poate fi destul de deseori întîlnit.

Dar mai este un aspect asupra căruia trebuie să ne oprim. Asociația epitetică de cuvinte *nori sfîșiind* înlocuiește, prin gerunziul ei, o propoziție atributiv-relativă. Tehnica poetică a vremii folosea din plin construcțiile gerunziale, apreciate desigur pentru concizia lor. Adjectivele gerunziale cu valoare de epitet, despre care a fost vorba mai sus (C I 1, a), înlocuiau ele înseși o construcție relativă (introdusă prin *ce* sau *care*). Eminescu, ca mulți dintre poeții vremii[1], folosește construc-

[1] Cîteva exemple numai din „Mărgăritărele" de V. Alecsandri [Fericit acel care] *vede-n a lui țară libertatea re'nviind* (Deșteptarea Romîniei). [Satan... vede] *flăcăi cu negre plete, coborînd cu lungă oaste. Pe-ale dealurilor coaste, Răzbătînd codrii pustii,*

ția gerunzială și cînd este vorba de a evita o propoziție secundară atributivă. În grupul poeziilor din 1866-69, întîlnim construcții gerunziale la fiecare pas: *De-aș avea o floricică... Cîntînd vesel și ușor Șoptind șoapte de amor* (De-aș avea...), *A nopții... umbră... Din aripi bătînd* (O călărire în zori), *Aș fi frunză aș fi floare, aș zbura Pe-al tău sîn gemînd de dor* (ib.), *Precum călătorul, prin munți rătăcind* (Speranța), *Așa marinarii pe mare îmblînd* (ib.), *Așa virtuoșii murind nu desper* (ib.), *Visul tău de glorii falnic triumfînd* (ib.), *Marte... cînd cu lampa-i zboară lumea luminînd* (ib.), *Tu cîntare întrupată! De-al aplauzelor flor Dispărînd divinizată, Răpiși sufletu-mi în dor* (La o artistă), *națiunea cea romînă Care are-n mii de inimi sufletul ei tremurînd* (La moartea Principelui Știrbey). Mai tîrziu, cînd poetul renunță la construcțiile gerunziale, ca și la adjectivele derivate din gerunziu, pune în locul lor propoziția atributiv-relativă cu valoarea de epitet: *Privirea-i ce citește în suflete-omenești* (Împărat și proletar), *Pe frunți ce grămădise a anilor ninsoare* (Povestea magului călător în stele), *Clădire înaltă De stînci ce grămadă stau una pe altă* (Diamantul Nordului), *părul... ce-mi ajunge la călcîie* (Făt-Frumos din tei), *Ale rîurilor ape, ce sclipesc fugind în ropot* (Călin), *Stelele ce vecinic pe ceruri colindează* (Strigoii), *Un vis deșert și fără noimă ce merit-un surîs* (Icoană și privaz), *Mii de fire viorie ce cu raza încetează* (Scrisoarea I), *Astfel, într-a veciniciei noapte pururea adîncă, Avem clipa, avem raza, care tot mai ține încă* (ib.), *gînduri Ce-au cuprins tot universul* (ib.), *arbori ce se scutură de floare* (ib.), *Acel soi ciudat de*

Trecînd peste ape vii, Șerpoind prin văi adînci, Sărind peste înalte stînci etc. (Biserica risipită), *Omul trist privind la ele* [la stele], *varsă-o lacrimă de dor* (Păsărica mărei), *lar o păsărică vine Prevestind țărmuri vecine* (ib.,) *Pe o noapte-nseninată și-nstelată, Eram singur, admirînd Peste malurile dalbe Raze albe Din luceferi lunecînd* (O noapte la Alhambra), *lară umbrele ușoare zîmbitoare, Privind floarea ce cădea... Se pleca, se oglindea* (ib.) etc.

barzi Care-ncearcă prin poeme să devie cumularzi (Scrisoarea II), *dragostea? Un lanț ce se-mparte cu frăție între doi și trei amanți* (ib.), *Un sultan dintre aceia ce domnesc peste vreo limbă, Ce cu-a turmelor pășune a ei patrie și-o schimbă* (Scrisoarea III), *un copac... Care crește într-o clipă ca în veacuri* (ib.). Exemplele sînt nenumărate. Pînă acum întîmpinasem numai epitete exprimate printr-un singur cuvînt. Iată însă că epitetul poate fi format și dintr-o propoziție întreagă. Se poate pune însă întrebarea ce l-a făcut pe Eminescu să înlocuiască cu timpul construcțiile gerunziale prin propoziții atributiv-relative. Răspunsul este că punînd în locul formei concise, dar cam strîmte, a gerunziului, construcțiile relative mai întinse, poetul obținea un spațiu larg, care putea fi umplut printr-o nouă dezvoltare a gîndirii și imaginației. Astfel, în loc de a scrie, cum ar fi făcut înainte de 1870, *apele sclipinde*, Eminescu dezvoltă acum epitetul, în forma propoziției relative, și în noul spațiu obținut pe această cale, are prilejul să introducă notația plastică atît de precis văzută: *ape ce sclipesc fugind în ropot*. Apelul mai puțin insistent la costrucțiile gerunziale, în perioadele mai noi ale creației eminesciene, era deci un rezultat al dezvoltării cugetării și fanteziei poetului, care își găsește noi și potrivite cadre gramaticale.

Am încercat o sistematizare a categoriilor gramaticale ale epitetului, pentru a găsi mijlocul de a-l recunoaște ori de cîte ori îl vom întîlni în opera poetică a lui Eminescu. Ilustrînd acele categorii prin exemple pe care poezia lui Eminescu ni le pune la dispoziție, s-au degajat și cîteva concluzii, pe care dorim a le strînge laolaltă: Eminescu folosește toate categoriile formal-gramaticale ale epitetului. Totuși, în dezvoltarea poeziei lui, se poate observa o renunțare la unele forme ca de exemplu la aceea a epitetului gerunzial, formă de epocă,învechită cu timpul. Pe de altă parte, cum s-a văzut din ultimele considerații, înlocuind construcțiile gerunziale prin propoziții atributiv-relative, Eminescu își crea un

Scanned with OKEN Scanner

cadru propriu creșterii puterilor lui poetice. Epitetele-apoziții apar la Eminescu, cum e și firesc, mai cu seamă în poemele de largă compoziție, cu caracter filozofic sau retoric. În fine, epitetul eminescian sparge adeseori cadrele lui, dezvoltîndu-se în alte figuri de stil, cum ar fi personificarea și metafora: ceea ce se întîmplă în special cu epitetul substantival în cazul genitiv și cu epitetul-predicat nominal. Studiul gramatical al epitetului eminescian ne arată astfel că limba poetului este plastică și vie, capabilă să răspundă tuturor nevoilor gîndirii și închipuirii sale și să le urmeze necontenit în dezvoltarea lor.

II. Categoriile estetice ale epitetului

Este necesar să grupăm epitetele nu numai după forma lor gramaticală, dar și după obiectul, sfera și frecvența lor, după relațiile dintre ele, adică după felul în care se sprijină cînd apar mai multe împreună și după raportul lor cu alte figuri. Este necesar adică să stabilim categoriile estetice ale epitetului. Vom dobîndi astfel criteriile pentru o mai bună cunoaștere a creației eminesciene și a dezvoltării ei în timp.

1. Obiectul epitetului

Am spus (B) că epitetul determină în lucrurile sau acțiunile exprimate printr-un substantiv sau verb însușirile lor estetice, adică acele care pun în lumină felul în care le vede sau le simte scriitorul. Epitetul exprimă deci felul viziunii sau al sensibilității scriitorului, trăsă-

Scanned with OKEN Scanner

turile senzoriale care îl izbesc mai puternic în obiectele realității sau reacțiunea sentimentului sau voinței sale față de ele, adică felul în care poetul apreciază realitatea. Există deci epitete *evocative* și *apreciative*. Cînd poetul dorește să evoce un aspect oarecare al realității externe sau interne, el o poate face legînd un epitet moral de un cuvînt care exprimă o realitate morală, un epitet moral de cuvîntul corespunzător unei realități fizice, un epitet fizic de o noțiune morală și de cuvîntul care o reprezintă, un epitet fizic de un cuvînt care oglindește o noțiune fizică. Cu acestea avem, grupate după obiectul lor, categoriile estetice ale epitetului, pe care le vom urmări acum la Eminescu.

a) Epitetul apreciativ

Epitetul apreciativ este produsul unei judecăți de valoare, adică al acelui fel de judecată prin care se leagă de subiect o noțiune predicativă oglindind valoarea subiectului, adică faptul de a-l dori sau respinge, de-al socoti folositor sau dăunător, într-un acord oarecare cu sentimentele și aspirațiile noastre sau contrariu lor. Asociații epitetice de cuvinte, ca de exemplu, *un om bun, rău, josnic; o cugetare înaltă, plată, banală; o acțiune folositoare, primejdioasă; o marfă de bună calitate, inferioară, proastă* etc., exprimă în chip limpede aprecierea noastră față de valoarea subiectului cu care epitetul respectiv se leagă. Am arătat însă (A) că orice epitet înfățișează sentimentele și impulsiile, atitudinea față de lume și societate a aceluia care îl întrebuințează. În orice epitet există în chip latent atitudinea apreciativă a subiectului vorbitor. Cînd vorbim de *o zi senină* exprimăm nu numai calitatea obiectivă a zilei, dar, în împrejurări morale, și valoarea pozitivă, plăcerea cu care o considerăm. Dar deși toate epitetele sînt într-un anumit fel apreciative, noi vom rezerva această

denumire numai acelora care exprimă în chip direct aprecierea vorbitorului. Chiar cu această precizare, epitetele apreciative sînt totuși destul de greu de distins. Noțiunile apreciative sînt noțiuni morale, exprimă reacțiuni ale sentimentului sau voinței noastre și, din această pricină, epitetele apreciative pot fi ușor confundate cu epitetele morale, despre care vom vorbi mai jos. Cînd Eminescu scrie *tristă lăcrimare* (La moartea lui A.P.) epitetul *tristă* exprimă deopotrivă starea celui care lăcrimează, dar și atitudinea sentimentală a celui care-l privește. Limita dintre epitetele apreciative și cele morale este atît de curgătoare, încît cercetarea trebuie să procedeze cu cea mai mare precauție, reținînd numai acele epitete în care accentul aprecierii precumpănește în chip hotărît asupra acelui evocativ.

Epitetele apreciative sînt foarte numeroase la Eminescu. În grupa poeziilor din 1866—69 și 1870—74 le întîlnim în mare cantitate: *umbra măreață* (La moartea lui Aron Pumnul), *floare Mîndră, răpitoare* (De-aș avea), *balsamu-i divin* (O călărire în zori), *june frumos* (ib.), *visuri fericite* (Din străinătate), *cumplita mea durere* (Amorul unei marmure, *nebunul meu amor* (ib.,), Femeia *sîntă și frumoasă, vergină curată* (ib.), *glasul plăcerii iubit* (Phylosophia copilei), *blîndă magie* (Ondina), *liră gingașă* (ib.), *inimi bătrîne*, urîte (Epigonii), *Inimi mari, tinere* (ib.), *vis searbăd* (Mortua est), *țări ferice* (Egipetul), *semnele rele* (ib.), *faptele bune* (ib.), *aer bolnav* (Înger și demon) etc. După 1874, numărul epitetelor apreciative scade în cîntecele de dragoste și în pasteluri, dar crește în forma aprecierii drastice în „Scrisori": *notă prizărită sub o pagină neroadă* (Scrisoarea I), *prostatecele nări* (ib.), *urîciunea fără suflet, fără cuget... lacom, un izvor de șiretlicuri* [la tovarășii lui spune] *veninoasele-i nimicuri* (Scrisoarea III), *monedă calpă* (ib.), [tot ce e] *zmintit și stîrpitură... perfid și lacom... zmintitele lor guri* (ib.), *ridicula-ți simțire* (Scrisoarea IV), *pătimaș și îndărătnic* [s-o iubești] (ib.), ea-i rece și cochetă, (ib.), *sărmana noastră viață* (ib.), *capul arde pustiit* (ib.). Faptul că în cîntecele de

dragoste și în pastelurile perioadelor mai noi de creație ale poetului, epitetele apreciative se răresc, nu arată o slăbire a atitudinii sentimentale și apreciative a poetului față de realitate. Schimbînd însă tehnica lui, poetul nu mai exprimă acum aprecierile sale în chip direct, ci le face să rezulte din evocarea stărilor morale și a înfățișărilor naturii. Asupra acestei transformări a mijloacelor poetice eminesciene vom mai reveni.

b. Epitetul evocativ

α. Epitetul moral al unui substantiv sau verb care exprimă o realitate morală are rolul s-o caracterizeze pe aceasta din urmă, scoțînd cu energie în evidență una din trăsăturile ei. Din această pricină epitetul moral al unor cuvinte cu înțeles moral se cuvine a fi trecut în grupa epitetelor evocative. Epitetul moral de care ne ocupăm aici apare deseori în poeziile lui Eminescu și în toate perioadele lui de creație, după cum arată exemplele: *visări misterioase* (Din străinătate), *poetice simțiri* (ib.), *suflet voios* (Frumoasă-i), *blestemul mizantropic* (Junii corupți), *gînduri uimite* (Care-o fi în lume), *privea uimit* (Memento mori), *uimita omenire* (ib.), *posomorîtul basm* (ib.), *mintea beată* (Cînd privești oglinda mării), *gîndiri rebele* (Andrei Mureșanu), *veselul Alecsandri* (Epigonii), *basme mistice* (ib.), *sînte firi vizionare* (ib.), *regilor pătați de crime* (Egipetul), *ginte efeminate* (ib.), *preoțime desfrînată* (ib.), *viața-i inocentă* (Înger și demon), *idei reci, îndrăznețe* (ib.), *amoroasă spaimă* (ib.), *mulțumire, adîncă, nemaisimțită* (ib.), *copii... sceptici ai plebei proletare* (Împărat și proletar), *Cesarul trece... în gînduri adîncit* (ib.), *Privirea-i* [a Cezarului] *ce citește în suflete-omenești* (ib.), *suflet tînăr, vesel* (Fătfrumos din tei), *cuvinte ne-nțelese însă pline de-nțeles* (Călin), *mistica religie* (Strigoii), *plăcerile șirete* (Povestea magului călător în stele), *viața-mi lipsită de noroc*

(Departe sînt de tine...), *firul duioaselor poveşti* (ib.), [Cupidon e] *darnic şi zgîrcit* (Pajul Cupidon), *gînduri ne-nţelese* (ib.), [Cupidon] *în destul e de hain* (ib.), *ura cea mai crudă* (Rugăciunea unui dac), *viaţă de durere* (Sonet II), *tainică simţire* (Scrisoarea II), *tăinuitele dureri* (Scrisoarea III), *El* [*Luceafărul*] *vine trist şi gînditor* (Luceafărul), *Ea-l asculta pe copilaş uimită şi distrasă* (ib.), [*Cătălin*] *e guraliv şi de nimic* (ib.), *vom fi cuminţi* (ib.), *vis misterios* (S-a dus amorul), [ochii tăi] *se uită... galeşi* (Cînd amintirile...), *lumea-i veselă şi tristă* (Glossă), *nepăsare tristă* (Odă), *duioasele dureri* (Din valurile vremii), *duiosul vis* (Nu mă înţelegi) etc. După cum arată exemplele, Eminescu a ataşat adeseori cîte un epitet moral cuvintelor care exprimă o realitate morală, fie persoane individuale şi colective (Alecsandri, Cezarul, rege, preoţime, ginte, lume, omenire etc.), fie manifestări ale omului (a se ruga, blestem), fie produse spirituale (cuvînt, poveşti, basme, religie), dar mai cu seamă stări, acte şi facultăţi sufleteşti (ură, durere, nepăsare, gînd, minte, spaimă, mulţumire, vis, iubire, idei, dor, simţire, suflet). Prin epitetele aprţinînd acestui sector, Eminescu ni se arată ca un observator al vieţii sufleteşti, atent la multele ei reacţii şi înfăţişări.

β. Eminescu întrebuinţează şi procedeul epitetelor fizice pentru termeni morali: *Adînc, amar, dulce, rece, crud, copt, fin, obscur, candid, plin, lin, greu, molatec, încremenit, stins, curat* etc. sînt, în sensul lor propriu, adjective-adverbe care denumesc însuşiri ale lumii fizice. Stabilind comparaţia între ele şi unele calităţi ale fenomenelor sufleteşti, şi găsind asemănări între unele şi altele, limba leagă adeseori de numele fenomenelor sufleteşti epitete care, la origine, se dădeau numai fenomenelor şi lucrurilor fizice. Eminescu foloseşte pretutindeni astfel de asociaţii epitetice, vorbind despre: *dulce liniştire* (O călătorie în zori), *plînge amar* (Speranţa) *amara mîngîiere* (Amorul unei marmure), *nici-o scînteie-ntr-însul* [în om] *nu-i candidă şi plină* (Împărat şi proletar), *simţirea crudă* (Despărţire), *basme... adînce* (Epigonii), *mulţumire adîncă* (Înger şi demon), *evlavie adîncă*

(Scrisoarea II), [ochii] *lucesc adînc himeric* (Luceafărul)[1], *un gînd fin și obscur* (Melancolie), *vîrstă crudă și necoaptă* (Pajul Cupidon), *simțirea crudă* (Despărțire), *fioros de dulce de pe buza ta cuvîntu-i* (Scrisoarea IV), *mă simt nemuritor și rece* (Luceafărul), [ochii tăi] *se uită dulci și galeși* (Cînd amintirile...) *a mea iubire e-atîta de curată* (Nu mă-nțelegi) etc. Din asociația îndelungă a termenilor morali cu epitetele lor fizice, s-a produs o contaminare care ne face să ne reprezentăm, atunci cînd le găsim pe acestea din urmă într-un context, numai nuanța lor morală. Îți trebuie un moment de reflecție pentru a înțelege, atunci cînd întîmpini legătura de cuvine *vrîsta crudă* sau *plîns amar*, că epitetul lor este împrumutat lumii fizice. De asemenea, unele dintre aceste epitete fizice conțin în ele și o nuanță de apreciere, încît este destul de greu să le deosebești de epitetele apreciative. Procedeul asocierii unor epitete fizice cu termeni morali, este atît de obișnuit în limbă, încît Eminescu simte nevoia să-l învie, sprijinind epitetul fizic prin alt epitet, ca atunci cînd vorbește despre un *gînd fin și obscur*, *ochi dulci și galeși*, *basme mistice*, *adînce* etc.

γ. Procedeul invers celui descris mai înainte, adică asocierea unui epitet moral cu un termen care exprimă o realitate fizică, este unul dintre cele mai frecvente și mai fericit întrebuințate de Eminescu. Îl găsim pretutindeni în creația eminesciană. Evident, cînd dorim să identificăm acest tip de asociație epitetică, nu putem să înregistrăm și epitetele morale ale aspectelor figurii omenești, căci ceea ce numim *expresie* într-o figură este totdeauna desemnat prin epitete morale (*ochii triști*, *veseli*, *privire crudă*, *frunte gînditoare* etc.). Nu vom trece deci în categoria epitetelor de care ne ocupăm aici pe acelea care caracterizează expresia figurii, oricît de fericite ar fi ele, precum: *ochii cuvioși* (Făt-frumos din tei), *un zîmbet înnecat*, *fermecător* (ib.), *ochii plini d-eres* (Călin), *un zîmbet trist și sfînt* (Strigoii), *flămînzii ochi* (ib.), *frunte plină de gînduri* (Scrisoarea I), *gene*

---

[1] Asupra epitetului *adînc*, vd. și mai jos D III.

ostenite (ib.), *zîmbetul fățarnic* (Kamadeva). În schimb, alegem din mulțimea epitetelor morale ale unor termeni fizici, legături de cuvinte precum: *poetic murmur* (O călărire în zori), *poetic labirint* [al codrului] (Din străinătate), *pasuri melancolici* [ai curcanilor] (Cugetările sărmanului Dionis), *murmur duios de ape* (Făt-frumos din tei), [Cornul începu să sune] *fermecat și dureros* (ib.), *conture triste* [ale unei ruini] (Melancolie), *singuratece izvoare* (Dorința), *blînda batere de vînt* (ib.), *armonia codrului bătut de gînduri* (ib.), *castelul singuratic* (Călin), *tristă-i firea* (ib.), *vîntul sperios* (ib.), *apa sună somnoroasă* (Freamăt de codru), *cornul plin de jale* (ib.), *îi răspunde codrul verde, fermecat și dureros* (Lasă-ți lumea ta...), *tînguiosul bucium* (ib.), *istovit și trist izvor* (Te duci...). Valoarea poeziei eminesciene stă în mare măsură în întrebuințarea acestui procedeu. Grație lui, natura dobîndește o viață interioară, sunetele și priveliștile se însuflețesc, tot ce este văzut și auzit se îmbogățește cu o expresie, cum n-o mai realizase nici unul dintre poeții romîni, mai vechi sau contemporani. Epitetul astfel ales este însă și o personificare. Simțim că pentru a lega un epitet moral de înfățișările lumii fizice, poetul a dat o personalitate acestora din urmă și a constrîns și pe cititorul său să facă la fel. Dar asupra legăturii dintre epitet și personificare vom reveni cînd von studia raportul dintre figurile de stil.

δ. Epitetele fizice ale unor cuvinte care exprimă realități fizice, adică acele epitete care notează sunetul și culoarea acestor realități, efectele lor de lumină, calitățile lor de gust, miros, de temperatură, cele tactile, formale, dimensiunile și mișcarea lor, alcătuiesc cea din urmă categorie a epitetelor considerate după obiectul lor. Epitetele fizice ale unor termeni fizici sînt cele care manifestă mai bine puterea de observație și de reprezentare senzorială a poetului. Dacă în împrejurarea tuturor celorlalte categorii estetice de epitete, poetul ne apărea mai degrabă cufundat în sine, atent la propriile lui fenomene sufletești, în care găsea putința de a le înțelege pe ale altora sau pe care le atribuia pri-

Scanned with OKEN Scanner

veliştilor naturii, de data aceasta el lese din sine însuşi şi înregistrează ceea ce se arată şi se petrece în afară de el. Eminescu a realizat unele dintre cele mai de seamă efecte poetice ale sale prin întrebuinţarea epitetului fizic al unor termeni fizici. Împrejurarea ne apare limpede mai ales atunci cînd comparăm între ele epitetele primei sale perioade de creaţie cu acelea ale perioadelor ulterioare. În cele dintîi poezii ale sale, epitetul nu face altceva decît să exprime o calitate pe care o cuprinde în sine noţiunea cu care se leagă, de pildă, *voal subţire* (O călărire în zori) sau însuşiri pe care le vede oricine: *cipru verde* (La moartea lui A.P.), *narcisele albe* (O călărire în zori), *capul tău cel blond* (De ce să mori tu?), *buclele-ţi de aur* (Locul aripelor), sau nuanţe ale aparenţei de mult şi adeseori observate: *steluţe tremurătoare* (Nu e steluţă). Cu timpul însă aspectele lumii sensibile, notate de poet prin epitetele sale, se diferenţiază, adică ajung să noteze acele trăsături care dau măsura întregii lui puteri de observaţie şi reprezentare, precum: *oglinda-i* [a Nilului] *galben clară* (Egipetul) *nisipuri argintoase* (ib.), *fum vînăt de tămîie* (Făt-frumos din tei), *bogată-n întinderi stă lumea-n promoroacă* (Melancolie), *răguşit, tomnatec vrăjeşte trist un greer* (ib.), *Neguri albe, strălucite Naşte luna argintie* (Crăiasa din poveşti), *izvorul care tremură pe prund* (Dorinţa), *mocnitul întunerec* (Călin), *miroase-adormitoare văzduhul îl îngreun* (Scrisoarea IV) etc. Uneori poetul întrebuinţează cîte un epitet care aparţine altei regiuni decît aceea a obiectului cu care se asociază. Procedeul este izbitor mai ales atunci cînd regiunea senzorială a obiectului caracterizat şi aceea a epitetului său nu sînt prea apropiate. Astfel, gustul şi mirosul stau într-o strînsă legătură, senzaţiile gustative şi olfactive se prezintă mai totdeauna în unităţi greu de analizat, încît *mirosul dulce* (Mitologicale) şi *mireasmă piperată* (Călin) întrunesc expresia a două senzaţii destul de apropiate şi efectul asocierii lor nu este prea surprinzător. *Luna* este însă un obiect văzut şi poetul ne surprinde prin adevărul neaşteptat al notaţiei sale, atunci cînd îi ataşează un

Scanned with OKEN Scanner

epitet tactil, vorbind despre *luna moale* (Călin). La fel se întîmplă cu *molatice valuri* (Diamantul Nordului), *briliante umezi* (Rime alegorice), *miros răcoros* (ib.), *o lumină aromată* (Miradoniz), *uscat foșni mătasea*, (Scrisoarea IV; cp. *uscata foșnire A poalelor lungi de mătase subțire*, (Diamantul Nordului), *umbra umedă* (Scrisoarea V). Prin toate aceste mijloace ajunge Eminescu să înfățișeze realitatea în toată bogăția și variația ei.

2. *Sfera și frecvența epitetului*

Epitetul caracterizează un obiect prin reacțiile apreciative pe care le trezește sau prin una din însușirile lui morale sau fizice. Dar caracterele obiectelor notate de epitet pot aparține clasei întregi a acelor obiecte (genului, speței), sau numai unor anumite dintre ele. Vorbim în primul caz de epitetul *ornant* și, în cel de al doilea, de epitetul *individual*. Uneori epitetul ornant se impune prin tradiție literară. Întîmpinăm atunci epitetul *stereotip*. Dimpotrivă, alteori epitetul n-a apărut niciodată împreună cu termenul pe care-l determină și asociația lor este foarte rară. Avem de-a face atunci cu epitetul *rar*. Raritatea provine din faptul că epitetul și cuvîntul pe care el îl determină provin din regiuni deosebite și mai mult sau mai puțin îndepărtate ale realității. Cînd aceste regiuni sînt nu numai îndepărtate, dar și opuse, întîlnim epitetul *antitetic*, căruia vechile tratate de retorică îi dădeau numele de *oxymoron*. Toate aceste specii de epitete pot fi apreciative sau evocative (morale sau fizice). Să le urmărim la Eminescu.

a. Epitetul ornant a fost unul dintre cele mai folosite de poezia clasică. Progresele realismului în literatură au eliminat însă în mare măsură epitetul ornant, noua tehnică literară cerînd mai degrabă caracteristica obiec-

Scanned with OKEN Scanner

telor individuale asupra cărora observația scriitorilor s-a îndreptat din ce în ce mai insistent, decît caracterizarea genului sau a speciei lor. Scriitorii începători, a căror putere de observație și reprezentare nu este pe deplin formată, se achită adeseori prin simplul epitet ornant. În primele poezii ale lui Eminescu îl întîlnim adeseori: *umbră măreață* La (mormîntul lui A.P.), *frumoasă Bucovină* (ib.), *visuri fericite* (Din străinătate), *fiii mîndri* (ib.), *falnică cunună* (La Heliade), *icoane sînte* (Care-o fi în lume), *marea turbată* (Cînd marea...), *cîmpii rîzători* (Din străinătate), *umedul val* (Frumoasă-i), *ale mării unde reci* (Cine-i), *o frunte albă* (Phylosophia copilei) etc. Epitetul ornant s-a menținut și în perioadele mai noi ale creației eminesciene, ba chiar și în cea din urmă dintre ele, dar cu altă funcțiune stilistică. Ori de cîte ori poetul a dorit să mențină expunerea lirică la nivelul înalt al generalizării filozofice sau cînd a exprimat chiar simțirile sale cele mai intime, considerîndu-le însă dintr-un punct superior de vedere, adică tot ca un filozof dominînd prin cugetare încercările vieții, epitetul ornant a reapărut și multe din poeziile lui își datoresc frumusețea lor înaltă și pură tocmai întrebuințării epitetului ornant. Iată, de pildă, poezia „Glossă" alcătuită dintr-o serie de maxime filozofice. Poezia conține puține epitete, dar toate au un caracter generalizator ornant: *zgomote deșarte* [ale lumii], *recea cumpănă-a gîndirii, lumea-i veselă și tristă*. În Scrisoarea II, unde poetul ne apare în atitudinea superiorității față de micimi și josnicii, epitetul se menține de asemenea la nivelul generalizator: *limbă veche și-nțeleaptă, tainică simțire, cărările vieții fiind grele și înguste, evlavie adîncă*, sau următoarele patru versuri în care nimic nu exprimă o imagine individuală și concretă, ci totul este redat prin substantive și epitete abstracte, generalizatoare și ornante: *Atunci lumea cea gîndită pentru noi avea ființă. Și, din contra, cea aievea ne părea cu neputință. Azi abia vedem ce stearpă și ce aspră cale este Cea ce poate să convie unei inime oneste.* De asemenea, în elegia filozofică „Cu mîne zilele-ți

adaogi", puținele epitete au toate un caracter ornant: *dulcea dimineață*, *vecia-ntreagă*, *Priveliștile sclipitoare... Repaosă nestrămutate*, *Sub raza gîndului etern*. Iată și poezia de lirică intimistă „Nu mă înțelegi". Epitetele ei sînt mai numeroase, dar nici unul nu evocă un aspect particular, ci toate se mențin în regiunea abstracțiunii: *cugetări senine*, *pieritorul sunet* [al cuvintelor], *duiosul vis*, *umbra-i* [a visului] *dulce*, *ochiul tău cel mîndru*, [a mea iubire e] *atîta de curată*, *setea cea eternă* [a luminii de-ntuneric], *dorul meu e atîta de adînc și-atît de sfînt*. Prin astfel de epitete se afirmă atitudinea de superioritate filozofică a poetului față de femeia care nu l-a înțeles. Elegia „Mai am un singur dor", una din cele mai perfecte realizări literare ale limbii noastre, nu folosește decît epitetele generalizatoare și ornante: *somnul lin*, *cer senin*, *frunzișul veșted*, *teiul sfînt*, [Aduceri aminte] *m-or troieni cu drag*, *al mării aspru cînt*. Seninătatea înaltă și resemnată a acestei elegii se datorește, în mare măsură, felului epitetelor sale. Dînd această funcțiune stilistică epitetului ornant, Eminescu a atins simplitatea sublimă a clasicismului. Se înțelege atunci că și în poeziile care folosesc simboluri sau forme ale clasicismului, ca „Oda în metru antic", sau „Diana", epitetele nu coboară niciodată sub nivelul generalizării celei mai înalte: [poetul e] *pururi tînăr*, [el arde] *jalnic*, [dar va reînvia] *luminos* [ca pasărea Phoenix], [deci] *piară-mi ochii turburători din cale*, [poetul aspiră către] *nepăsare tristă* etc., (Odă). În „Diana", o poezie de dragoste cu elemente de pastel, toate epitetele sînt generalizatoare și ornante: *glas ciripitor* [al păsărilor], *oglindă mișcătoare* [a izvorului], *apă vecinic călătoare*, *glasul tainic de izvor*, *verdele covor*, *ochii mari*, *umeri goi*, *un trup înalt și mlădiat*, *ea trece mîndră la vînat*. Imaginea femeii, pe care o aseamănă cu Diana, are simplitatea și grația marmurelor antice, care joacă de altfel un rol atît de însemnat în comparațiile și metaforele poetului. Clasicismul lui Eminescu, în perioada finală a creației sale, se datorește în mare parte sferei generale a epitetului folosit.

Scanned with OKEN Scanner

b. În cele dintîi poezii ale sale, Eminescu a folosit un număr relativ mic de epitete, care reveneau cu mare frecvență și care proveneau din tradiția literară. Întîlnim deci destul de des, în prima perioadă a creației eminesciene, epitetele stereotipe. Vom înșira mai jos cîteva din ele, comparîndu-le cu locuri paralele din unii poeți înaintași, ca Alecsandri și Bolintineanu. Interesant va fi a vedea ce devine uneori epitetul stereotip la Eminescu, ce valori noi îi dă mai ales în perioadele ulterioare ale creației sale:

A l b (d a l b): *dalbă stea* (La mormîntul lui A.P.), *narcisele albe* (O călărire în zori), *norii cei albi de argint* (Frumoasă-i), *o frunte albă* (Phylosophia copilei), *albe zîne* (Ondina) etc. Locuri paralele la Alecsandri: *albă lună* (Noaptea Sfîntului Andrei, în „Mărgăritărele"), *urme albe pe omătul alb* (Întoarcerea în țară, în „Suvenire"), *năframa albă* (Crai nou, în „Doine"), *cal alb* (Andrii Popa, în „Doine", Groza, ib., Strigoiul, ib.), *albe lăcrimioare* (Ceasul rău, ib.) *a zilei albă rază* (Visul lui Petru Rareș, în „Mărgăritărele"), etc. Comparînd epitetul *alb* la Eminescu și la înaintașul său, observăm îndată că pe cînd Alecsandri îl întrebuința ca epitet fizic al unor termeni fizici, la Eminescu el apare și ca epitet fizic al unui termen moral: *îngerul cu rîsul d-albă veselie* (Care-o fi în lume...), apoi ca epitet fizic al unui termen fizic dintr-o regiune sensorială deosebită: *dalbe cîntări* (O călărire în zori). Eminescu acordă deci acestui epitet o valoare nouă. *Alb* va apărea și mai tîrziu la Eminescu, dar cu o putere de evocare superioară: *neguri albe, strălucite* (Crăiasa din povești), *cercuri albe* [ale lacului] (Lacul), *albele izvoare* (Povestea codrului).

B l î n d: *lumină blîndă* (O călărire în zori), *șoapta-mi blîndă de amor* (ib.), *notele murinde, Blînd... zbor* (La o artistă), *blîndă magie* (Ondina) etc. Locuri paralele la Alecsandri: *Ca o șoaptă blîndă, ca un blînd suspin* (Visul, în „Suvenire"), *În blîndul luceafăr am un înger blînd* (Întoarcerea în țară, ib.), *o ființă blîndă* (Umbrei lui Nicu Ghica, ib.), *sufletelor blînde cerul e deschis* (ib.), *blînde glasuri* (Bosforul, ib.), *blînde șoapte* (Crai nou,

„Doine", 8 mart, în „Lăcrimioare"), *Blînzi erau ochii, blîndă era fața, Blînd era glasul celui străin* (Crai nou, „Doine"), *Era blînda oră...* (8 mart, „Lăcrimioare"). *Blînd* este un epitet moral, dar ambii poeți îl asociază și cu termeni fizici: *oră blîndă* (Alecsandri), *lumină blîndă* (Eminescu). Pe această linie, Eminescu va găsi, mai tîrziu, versul cu mare putere evocativă: *S-aud cum blînde cad Izvoarele-ntr-una* (Iar cînd voi fi pămînt...) sau *blînda batere de vînt* (Dorința).

D u l c e apare de nenumărate ori la Eminescu, Alecsandri și Bolintineanu. Este unul dintre epitetele de care epoca nu numai a uzat, dar a și abuzat. Am putea transcrie pagini întregi reproducînd locurile în care apare la Eminescu: *înger de dulce amor* (Care-o fi în lume...) *floare mîndră, dulce, răpitoare* (De-aș avea), *Să-ți cînt dulce, dulce tainic* (O călărire în zori), *dulci plaiuri* (Din străinătate), *dulce liniștire* (ib.), [Speranța] *mîngîie dulce* (Speranța), *o flamă dulce* (Amicului F.I.), *geamătul dulce* (Frumoasă-i), etc. La Alecsandri: *taină dulce* (Visul, „Suvenire"), *Cînd iubirea dulce inima-mpresoară* (ib.), *glasul dulce* (ib.), *dulci poeți* (Odă la Bahlui, ib.), *dulce-i glasul tău* (Frumoasă copiliță, ib.), *suvenirul dulce* (Pe un album, ib.), *în țara mea dulce* (Întoarcerea în țară, ib.), *dulcile lumine* (La moartea lui P. Cazimir), *dulci sărutări* (Dridri, ib.), *dulce veselie* (ib.), *dulcele amor* (ib.) etc., etc., etc. La Bolintineanu: *soarele dulce* (Cîntec din exil, în „Reverie"), *imaginea ta dulce* (ib.), *dulci șoapte* (Îngerii la rugăciune, ib.), *speranță dulce* (ib.), *parfumul dulce* (ib.), *o cugetare dulce* (O cugetare, ib.), *dulcea ei cătare* (Mireasa mormîntului, ib.), *dulci vederi* (Robie, în «Florile Bosforului») etc., etc. Față de o întrebuințare atît de insistentă, s-ar fi părut că epitetul este compromis, dar Eminescu îl introduce în asociații noi, cu intensă putere evocativă: *dulce vecinicie* [a ochilor] (Călin), *Dulce noaptea lor se stinge* [a ochilor] (ib.), *ochii-ți ucizători de dulci* (Strigoii), *dulci evlavii* (Sonet III), *durerea mea cea dulce* (Scrisoarea III), *dulce și fermecătoare jale* (Scrisoarea V), *Culmea dulcii muzice de sfere* (ib.), *dureros de dulce* (Odă).

Scanned with OKEN Scanner

Jalnic (de jale), tînguios (tînguitor). Jalnic, la Alecsandri, apare mai ales în legătură cu moartea. *Ai tăi vechi și dragi tovarăși... La lăcașul tău de moarte te duc jalnic suspinînd* (Maiorului Iancu Bran, în „Suvenire"), *Vom șopti jalnic dragul tău nume* (La mormîntul lui Gr. Romalo, ib.), *Umbra-i e-ngînată jalnic, lin, ușor, De-al codrului freamăt și de-al nostru dor.* (Umbrei lui Nicu Ghica, ib.), *Cu durere jalnic geme* (Strigoiul, „Doine"), dar și în alte împrejurări lugubre: [Călătorul] *aude un glas jalnic* (Baba Cloanța, ib.), *țipăt jalnic* (Crai nou ib.). Eminescu va lega acest epitet de expresia unor situații sau aspecte care n-au nimic funebru sau lugubru, în prima perioadă sau în cele următoare: *Silfele vin jalnic prin lilii să se culce* (La Heliade), *Cîntul jalnic* (O călărire în zori), *buciumul sună cu jale* (Sara pe deal), [el îi] *grăi cu grai de jale* etc. *Jalnic* devine astfel epitetul melancoliei. Cu aceeași accepțiune apare și *tînguitor, tînguios: cîntări tînguitoare* (Despărțire), *ar vorbi tînguitor* (Scrisoarea V), *tînguiosul bucium* (Lasă-ți lumea), *tînguiosul glas de clopot* (Călin).

Lin e deseori întrebuințat de Eminescu: *lacul... lin* (Frumoasă-i), [apa ce] *tremură lin* (ib.), *o flamă... lină* (Amicului F.I.), *glas... lin* (La o artistă), *visul ce-se-mbină... lin* (ib.), etc., ca și de Alecsandri: *Sau nu curge lină apa la pîrău* (Păsărica, în „Suvenire"), *Apa-i lină, frate, Frunza lin se bate* (ib.), *Plutind în valuri line* (Adio Moldovei, ib.), [pasărea] *adoarme lin* (Crai nou, „Doine"), *O, dragă, lină stea* (Steluța, în „Lăcrimioare"), *viața curge lin* (O noapte la țară, ib.), *văpaie lină* (ib.), *luciul lin al mării* (Veneția, ib.), de Bolintineanu: *traiul lin* (O fată tînără, în „Reverii"), *zile line* (Cîntec din exil, ib.), *ascunzîndu-ți fața lină* (La..., ib.), *Luat-ai sborul lin către cer* (La o nălucire iubită, ib.), *umbră lină* (Ghiaura, „Florile Bosforului"), *linul Bosfor* (id., ib.), *horă lină* (Leili, ib.). Epitetul trece și în poeziile de mai tîrziu ale lui Eminescu, fără o deosebită împrospătare a lui: [luna] *lin pătruns-a prin ferești* (Scrisoarea IV), *apa-ntunecoasă lin se scutură de vînt* (Scrisoarea IV), *somnul lin* (Mai am un singur dor) etc.

U ș o r apare destul de des în poeziile de tinerețe ale lui Eminescu: [Speranța] *alină ușor* (Speranța), *umbră ușoară* (O călărire în zori), *ființe ușoare* (ib.), *Cîntînd vesel și ușor* (De-aș avea...), *flutur ușor* (Frumoasă-i) etc. Epitetul făcea parte din vocabularul poetic al vremii. Îl întrebuințează Alecsandri: *În veselă horă ușoare sălta* (Visul, „Suvenire"), *Unde curg, șoptesc ușor* (Adio Moldovei, ib.), *vis ușor* (La mormîntul lui Gr. Romalo, ib.), *Pe muchi de prăpăstii lunecînd ușor* (Întoarcerea în țară, ib.), *pasărea ușoară* (Maghiara, „Doine"), *lebede ușoare* (Strofe, „Suvenire") etc., și Bolintineanu: *umbrele ușoare* (Călătorul și sufletul, „Reverii"), *caii ușori* (La Piramide, ib.), *o umbră ușoară* (Leili, „Florile Bosforului", Ioana, „Macedonele") *pășește-ușor* (Peștera Muștelor, „Basme") etc. Mai tîrziu, epitetul acesta, cu funcțiune ornantă, apare mai rar la Eminescu, totuși: *Ușor el trece ca pe prag Pe marginea ferestrei* (Luceafărul). Interesant este cum îl înlocuiește printr-o notație mai expresivă în „Diana": *Ea trece mîndră la vînat Și peste frunze fără număr Abia o urmă a lăsat.*

T a i n i c (î n t a i n ă) exprimă calitatea a ceea ce este misterios, ascuns, secret. Eminescu l-a întrebuințat de nenumărate ori, începînd din primele lui poezii. [Îngerii] *'ntonă tainic* (La mormîntul lui A.P.), [umbra] *se-ncovoaie tainic* (O călărire în zori), [Ale sorții plîngeri] *îngînate.. tainic* (La Bucovina), *doru-mi tainic, glas tainic* (La o artistă), *o flamă tainică* (Amicului F.I.). Epitetul acesta este deseori folosit și de Alecsandri: *luna... tainică* (Bosforul, „Suvenire"), *Era la ceasul tainic* (ib.), *tainicul ei sbor* [al gîndirii] (Strofe, ib.), *doruri tainice* (Crai nou, „Doine"), *un pîrău ce curge tainic* (Maghiara, ib.), *Mii de flăcări albăstrele Se văd tainic fluturînd* (Strigoiul, „Doine"), *tainică lumină* (Steluța, „Lăcrimioare"), *tainice plăceri* (8 mart, ib.), *tainica uimire* (De crezi în poezie, ib.). *Tainic* revine adesea și în perioadele de mai tîrziu ale lui Eminescu, dar deodată se produce întrebuințarea lui cu o mare putere evocatoare: [Vorbește Cătălina] *Și tainic genele le plec Căci mi le împle plînsul Cînd ale apei valuri trec Călătorind spre dînsul* (Luceafărul).

V e r d e e culoarea naturii, la Eminescu ca și la mulți dintre contemporanii și înaintașii lui. Eminescu scrie: cea *iarbă verde* (De-aș avea), *lacul cel verde* (Frumoasă-i), *dumbrava verde* (ib.), *verde covor* (metaforic, ib.) *țărmuri verzi* (Cînd privești oglinda mării), *noianul mării verde* (ib.), *verzi dumbrăvi* (Epigonii) etc. Alecsandri scrie: *a Asiei verzi maluri* (Bosforul, „Suvenire"), *culme verde* (Ceasul rău, „Dolne"), *verzi maluri* (Ce gîndești, o! Margarită?, „Mărgăritărele") etc. Stereotipismul acestui epitet provine din poezia populară. Eminescu l-a întrebuințat și mai tîrziu, dar o dată într-o asociație, mai neobișnuită: [luna] *păstrează umbra verde cu misterioase dungi* (Scrisoarea V). Epitetul nu mai pare aici ornant, ci el pictează un aspect particular al naturii.

Exemplele s-ar putea înmulți, dar ele n-ar arăta altceva decît că primind adeseori epitetele stereotipe impuse prin tradiție și convenție literară, Eminescu ajunge în multe cazuri să le dea înțelesuri și valori noi.

c. Epitetul individual nu evocă o trăsătură caracteristică pentru întreaga clasă a obiectului, adică pentru genul sau specia lui, așa cum face epitetul ornant, ci o trăsătură proprie și individuală a obiectului însuși. În fața mîinii unui bătrîn, poetul care se mulțumește cu epitetul ornant sau îl folosește pentru alte scopuri va vorbi despre *bătrîna mînă*, despre *mîna vlăguită* sau, cum face Eminescu însuși, alegînd epitetul cel mai general, despre *mîna cea veche a-nvățaților mireni* (Epigonii). Dar cînd poetul a văzut această mînă și ajunge să și-o reprezinte limpede, el va nota: *mîna lui* [a împăratului bătrîn] *zbîrcită, uscată, însă tare* (Diamantul Nordului). La baza epitetelor individuale stă un act autentic de observație. Prin epitetele individuale pătrunde realismul, ca tehnică literară, în poezia lui Eminescu. Multe din imaginile cele mai evocatoare ale poetului sînt obținute prin notarea unui epitet individual, o operație care dă naștere uneori și altei figuri de stil. Epitetele individuale apar mai ales în poezia de

Scanned with OKEN Scanner

maturitate a lui Eminescu. Dăm cîteva exemple: *colţuroasa coroană* (Mitologicale, Memento mori; Diamantul Nordului: *coroană în colţuri*), [Lebedele pe o apă] *Cu aripi întinse o scutur şi-o taie în cercuri murinde şi brazde bălaie* (Diamantul Nordului), *vînăta umbră a serei* (ib.), *Subţirile neguri păreau pînzărie de brum-argintoasă, lucind viorie* (ib.), *o lampă-ntinde limb-avară şi subţire Sfîrîind în aer bolnav* (Înger şi demon), *părul ce-mi ajunge la călcîie* (Făt-frumos din tei), [pînza de păianjăn] *tremurînd ea licureşte* (Călin), *uşoara-nvineţire a subţirilor mătăsuri* (ib.), *tîmpla bate liniştită ca o umbră viorie* (ib.), *ale ei buze... vinete şi supte* (ib.), *mişcarea creaţă* [a apei] (ib.) *Hîrîită, noduroasă, stă în colb rîşniţa veche* (ib.), [o fereastră prin care trece] *o dungă mohorîtă şi gălbuie* (ib.), *Flori albastre tremur ude în văzduhul tămîiet* (ib.), *Lacul care-n tremur somnoros şi lin se bate* (ib.), [monahi] *cu ochii stinşi sub gene*, [preoţi bătrîni] *cu gîngavele glasuri* (Strigoii), *cucoşul răguşit* (ib.), [şoareci] *Cu uşor măruntul mers* (Singurătate), *mîni subţiri şi reci* (Departe sînt de tine, Sonet I), *îmbrăţişări de braţe reci* (Atît de fragedă...), *ochii tăi fierbinţi* (ib.), *grele picuri* [de ploaie] (Sonet I), *roase plicuri* (ib.), *un moale pas abia atins de scînduri* (ib.), *ochi mari şi mînă rece* (Sonet II), *privirea-mpăroşată şi la fălci umflat şi buget* (Scrisoarea III), *cercuri tremurînde* [ale apei] (Scrisoarea IV), *ochii mari, bătînd închişi* (Luceafărul), *Răsare luna liniştit Şi tremurînd din apă; peste arbori răsfiraţi* [răsare luna] (Cînd amintirile...), *un cuvînt şoptit pe jumătate* (Ce e amorul?), *un pas făcut alene* (ib.), *cărări cu cotituri* (Lasă-ţi lumea...), *mînă friguroasă* (Din valurile vremii...) etc. Prin epitetele ei individuale, poezia lui Eminescu evocă cu o forţă pe care n-o mai atinsese nici unul dintre poeţii înaintaşi, lumea înregistrată prin simţuri. Toate organele senzoriale ale poetului sînt treze: *urechea aude mersul uşor şi mărunt al şoarecilor*, cum sună cuvîntul *rostit pe jumătate* al cuiva sufocat de emoţie, *pasul moale, abia atins de scînduri* al iubitei care se apropie în taină, *picurii grei* ai ploii de toamnă; simţul temperaturii înregis-

trează mîna *rece*, *friguroasă*, a femeii iubite, îmbrățișările ei de *brațe reci*; mirosul percepe văzduhul *tămîiet*; dar mai cu seamă simțul vederii are o acuitate neobișnuită în perceperea formelor, a culorilor, a mișcărilor naturii, nuanțele cele mai fine și mai greu de înregistrat ale expresiei omenești: *ochii care bat închiși*, *umbra viorie a tîmplei care bate liniștită*. Poetul se dovedește, prin întrebuințarea atît de fericită a epitetului individual, un puternic tip senzorial, dar mai cu seamă vizual. Desigur, toate înfățișările notate de el sînt expresive; ele nu sînt simple modificări ale suprafeței aparente a lucrurilor și ființelor, ci manifestări ale unei vieți lăuntrice care ne vorbește cu forță și căldură.

d. Epitetele individuale leagă de numele unor ființe, ale unor lucruri sau acțiuni, expresia unor însușiri rareori notate, grație unei facultăți deosebite a observației și reprezentării. Din acest punct de vedere toate epitetele individuale sînt și epitete *rare*; ele stîrnesc în mintea cititorului efectul unei surprize care întregește interesul și plăcerea cu care străbatem paginile unui scriitor de seamă. Cînd întîlnim la Eminescu legătura de cuvinte *zăpada viorie* [a obrajilor], ne bucurăm nu numai de adevărul, dar și de noutatea acestei împerecheri, deoarece *zăpada*, adeseori asociată cu adjectivele *albă*, *curată*, *afînată* etc., nu fusese niciodată legată cu *viorie*. De asemenea *înaltă* în versul: *Zgomotul creștea ca marea turburată și înaltă* (Scrisoarea III), vrea să indice o mare atît de agitată încît valurile ei furtunoase ating puncte foarte înalte: o situație pentru care poetul folosește un epitet niciodată pus lîngă *mare*. Pentru unitățile prozodice: *iambi și dactili*, se găsesc epitetele *iambii suitori*, *săltărețele dactile* (Scrisoarea II), indicînd atît de fericit chipul în care se succed înlăuntrul lor silabele neaccentuate și cele accentuate și producînd o alăturare inedită. *Mucuri* [de lumînare] *ostenite* înseamnă „care abia mai ard", „care sînt gata să se stingă": nimeni nu mai pusese aceste cuvinte unul lîngă altul. M. Sadoveanu

Scanned with OKEN Scanner

a observat odată, în legătură cu Eminescu: *vorbele care, despărțite și izolate de la începutul limbii, dintr-o dată se cunosc și se logodesc într-o bucurie tainică.*[1] Dar pentru a putea vorbi de *epitete rare*, în înțelesul special și mai restrîns pe care îl dăm acestei expresii, determinantul unui substantiv sau verb trebuie să prezinte o noutate nu numai prin conținutul, dar și prin forma lui, trebuie adică să prezinte însușirea noutății sau a rarității lexicale. Astfel, simțim ca un epitet rar pe *prostatec* în *prostatecele nări*, care, la prima vedere, nu înseamnă altceva decît *nările unui prost*. *Prostatec* este un derivat de la *prost* cu sufixul *-atec*, obținut prin analogie cu *îndemînatec* și păstrînd ceva din răsunetul acestei analogii. Cînd deci Eminescu scrie: *Și prostatecele nări Și le umflă orișicine* [ca un semn că se simte măgulit] *în savante adunări Cînd de tine se vorbește* (Scrisoarea I), ni se sugerează ideea că, ascultînd biografia coborîtoare a poetului și aprobînd-o, speculantul de mai tîrziu al gloriei poetului își închipuie că dovedește o îndemînare, o abilitate specială în acțiunea de a se scuza pe sine însuși. În *prostatecele nări* poetul satiric izbutește deci să exprime nuanța diferențială a indignării sale, și o face printr-un cuvînt puțin obișnuit și care ne reține.[2] Tot astfel, împerecherea de cuvinte *privirea împăroșată* ne oprește prin raritatea epitetului. Această raritate provine nu numai din adevărul lui (pentru un om cu sprincene prea stufoase, animalice), dar și din frecvența cu totul rară a cuvîntului, format prin compunerea cu prefixul *în-* de la *păros*. Acest din urmă cuvînt, derivat el însuși cu sufixul *-os* de la *păr*, nu produce altă derivație, în afară de acest *împăroșat* care ne reține în poezia lui Eminescu. Alt epitet rar ne izbește în *pasuri melancolici* [ai curcanilor] (Cugetările sărmanului Dionis), unde *melancolic* redă mișcarea gravă și înceată a pașilor

---

[1] M. Sadoveanu, în „Prefața" la M. Eminescu, „Poezii" (Biblioteca pentru toți).

[2] Totuși epitetul nu mai este simțit ca rar în *amoru-i prostatec* (Diamantul Nordului), unde lipsește intenția evocatoare din Scrisoarea I.

Scanned with OKEN Scanner

acestor păsări de curte, stăpînite parcă de o tristețe dulce, dar care, aplicat aici, obține un voit efect umoristic. *Microscopice popoare* (Scrisoarea I) sînt nu numai niște popoare *mici*, dar și unele atît de mici încît nu le poți vedea decît cu instrumente speciale de mărire, cu microscoape, dacă le privești din unghiul filozofic al originilor și scopurilor finale ale lumii. Alegînd acest epitet, Eminescu exprimă compătimirea sa umană într-o formă amar-ironică. În unele împrejurări însă, epitetele rare sînt mai puțin expresive, calitatea lor provenind fie din faptul că sînt formații personale sau de epocă, de exemplu *neguri mormîntare* (Ondina, Cîntecul lăutarului), format prin analogie cu *funerare*, sau *auros*, *auree*, datorite lui Bolintineanu[1], în *Cînd din stele auroase Noaptea vine-ncetișor* (Misterele nopții), *stele auroase* (Povestea magului călător în stele) *părul de auree mătase* (Memento mori); fie că sînt neologisme cu unele derivații formate în limba noastră, ca de exemplu: *lumini opalici* (Rime alegorice), *ape oceanice* (Memento mori), *cîrduri beduine* (ib.), *oglindă diamantină* (ib.), *zîmbiri aeriene* (adică ușoare ca aerul, În căutarea Șeherezadei), *ființa-i aeriană* (Înger și demon), *Ileana Cosînzeana... ușoară aeriană* (Cînd Crivățul cu iarna), *odorante roade* (Dacă treci cîmpiile azure), uneori neologisme care n-au rămas în limbă: *inima maratră* (Mureșanu, fragment 1869), *ochiul vil* (Împărat și proletar) sau latinismele *audace* (de la audax), *alumn* (de la *alumnus* = copil în

---

1 Cp. Bolintineanu („Reverii"): *aurele zori* (Călătorul și sufletul) *aripi auroase* [ale fluturilor] (La Patrie), *aurele-i bucle* (Fecioara), *Palatul acesta d-aure cîntări* (Cîntece și sărutări) *genele lungi aurele* (Ioana, în „Macedonele"), *d-aure cîntări* etc. Nu trebuie confundat acest adjectiv cu subst. *aurea* (pl. *aurele*) care, la Bolintineanu, pare să însemne vînt ușor, adiere: *Aurele line* (Leili, „Florile Bosforului"), *aureea adie* (Călătorul și sufletul, „Reverii"), *'Nalțe-se o melodie P-aure ce-n noapte zbor* (Îngerii la rugăciune), *D-aurele legănată În eterul înflorit* (La o rîndunică, ib.), *Cosița-i voluptoasă, în auree scînteie* (Cleopatra, ib.).

epoca de formație, elev, școlar) în versurile: *caicele audace* (Memento mori), *ochii lui audaci* (ib.), *Diac tomnatec și alumn* (adică și bătrîn și tînăr, cf. Umbra lui Istrate Dabija-Vodă). Eminescu n-a abuzat însă de raritatea pur lexicală a epitetului, preferînd totdeauna, dar mai ales în epoca maturității sale, o limbă simplă și firească.

e. Uneori însușirea pe care poetul o adaugă unui nume nu este numai puțin observată, ea nu este numai căutată și găsită într-o sferă de reprezentări rareori asociată cu acel nume, dar însușirea poate părea de-a dreptul pusă calităților pe care i le acordăm în genere. Avem, în acest caz, *epitetul antitetic* (oxymoron). Un bulgăr, de pildă, este o bucată de pămînt cu formă neregulată, așa cum se desprinde cînd ari pămîntul cu plugul sau îl răscolești cu sapa. Bulgărul este o bucată de materie solidă (cp. *bulgăr de granit*, Împărat și proletar), dar poetul leagă de acest cuvînt un epitet antitetic, cînd vorbește de *bulgări fluizi* [ai izvoarelor] (Călin). Tot astfel noțiunea de *farmec* se leagă îndeobște cu reprezentarea unor sentimente plăcute: poetul îi atribuie însă un epitet antitetic, atunci cînd vorbește de *farmec dureros* (Povestea teiului). Eminescu n-a folosit prea deseori epitetul antitetic, așa cum fac scriitorii care cultivă paradoxul. Dar pentru exprimarea sentimentului iubirii sau a sunetelor care par s-o manifeste (sunetul cornului, o temă deseori reluată de romantici), Eminescu a revenit necontenit la asocierea dintre expresia durerii și a voluptății, fie că asocierea aceasta se produce între un nume și determinantul lui, fie că antiteza există între cele două epitete ale unui al treilea termen: *amoroasă-dulce jale* (Strigoii), *dulce jale* (Călin), *A privirei ei tiranică dulceață* (Rime alegorice), *Suferință tu, dureros de dulce* (Odă), *ochi-ți ucizători de dulci* (Strigoii) *dulce și fermecătoare jale* (Scrisoarea V), *Îi răspunde codrul verde, Fermecat și dureros* (Lasă-ți lumea...) [Cornul începu să sune] *fermecat și dureros* (Făt-frumos din tei), *ucigătoare visuri de plăcere* (Iubind

în taină...). Frecvența destul de mare a epitetului antitetic în exprimarea sentimentului iubirii, pune în lumină una din emoțiile tipice ale poetului.

3. *Relația dintre epitete*

Epitetele eminesciene apar singure sau în grupuri de două, trei sau mai multe, adică perechi sau în lanț. Între epitetele astfel înșirate există relații de juxtapunere, coordonare sau subordonare. Ne vom opri un moment în fața acestor construcții:

a. Epitetele perechi sînt juxtapuse sau coordonate, adică nelegate sau legate printr-o conjuncție. Nelegate: *zînă tristă, rece* (Lidia) *lumină blîndă, lină* (O călărire în zori), *ochiul ei* [al lunei] *mîndru, triumfal* (Împărat și proletar), *basme mistice, adînce* (Epigonii), *noaptea-i clară, luminoasă* (Egipetul), *ochii ei cei mari, albaștri* (Înger și demon), *surîsul blînd, vergin* (Venere și Madonă), *un zîmbet înecat, fermecător* (Făt-frumos din tei), [amintirile] *cad grele, mîngîioase* (Singurătate) etc. Legate: *cîntînd vesel și ușor* (De-aș avea...), femeia *dulce și iubită* (Care-o fi în lume...) *amoru-mi trist și rece* (Venere și Madonă), *visări dulci și senine* (ib.), *Daniil cel trist și mic* (Epigonii), *haină de umbre și raze* (Înger și demon), *păr bogat și negru* (Împărat și proletar), *orînduiala cea crudă și nedreaptă* (ib.), *ochi adînci și desperați* (ib.), *teiul vechi și sfînt* (Povestea teiului), *sînuri albe și rotunde* (Pajul Cupidon) etc. Deși juxtapunerea sau coordonarea perechilor de epitete este adeseori determinată de necesitățile măsurii versului și ale ritmului, se poate observa pe alocuri și o intenție stilistică în folosirea uneia sau alteia dintre aceste două forme ale construcției. *În noaptea-i clară, luminoasă*, cele două epitete au aceeași încărcătură afectivă, pentru

Scanned with OKEN Scanner

că ele notează de fapt același aspect al nopții sau, în tot cazul, aspecte foarte asemănătoare. În *ochii mari, albaștri*, sînt notate două însușiri, între care poetul nu poate stabili nici o gradație. Succesiunea epitetelor are deci, în aceste exemple, caracterul unei enumerări care întregește caracterizarea unui obiect. Uneori însă al doilea epitet explică pe cel dintîi: *basme mistice, adînce*, sau cel dintîi este fizic și al doilea moral, adică acesta din urmă aduce concluzia morală și oarecum apreciativă a poetului: [zîmbetul e] *înnecat, fermecător*, [amintirile] *cad grele, mîngîioase*. În epitetele coordonate din *teiul vechiu și sfînt, ochi adînci și desperați* este apoi limpede că al doilea epitet e mai puternic decît cel dintîi, e subliniat de un sentiment mai energic al poetului. Formele construcțiilor de relație vădesc deci din cînd în cînd cîte o semnificație stilistică.

b. O categorie specială a perechilor de epitete, reprezentată mai ales în postume, este aceea în care primul epitet apare ca determinativ adverbial (fără flexiune după număr, gen și caz) al celui de-al doilea. Exemple: *fața noastră sceptic-rece* (Scrisoarea III), *palid dulce soare* (Memento mori), *cer... adînc-albastru* (ib.) *fete... nalt-mlădioase* (ib.), *aspru-arcate boltiri de fereastră* (Diamantul Nordului), *zilele alb stinse* (Povestea magului călător în stele), *țapăn mort eram și fără vrere* (Rime alegorice), [un glas de corn] *melancolic blînd* (ib.), unda [unui rîu] *cea visător-bolnavă* (Stam în fereastra susă) etc. Astfel de construcții îngăduie poetului să nuanțeze caracterizările sale în forma cea mai concisă cu putință. Dar determinarea adverbială a unui adjectiv este un procedeu al limbii germane. (*hässlich grün* = urît-verde, *anmutig schön* = grațios-frumos, *gewisslich wahr* = = sigur adevărat, *freundlich ernst* = prietenos-sever, etc.) și reprezintă la Eminescu o înrîurire provenind din această limbă. Poetul a renunțat cu timpul la aceste forme pe care le-a judecat, desigur, nepotrivite cu spiritul limbii noastre.

Scanned with OKEN Scanner

c. Lanțurile de epitete apar în poeziile de început și de tinerețe ale lui Eminescu, ca și în postumele lui: *o flamă dulce, tainică, lină* (Amicului F.I.), *femeie stearpă, fără suflet, fără foc* (Venere și Madonă), *glas blînd, duios, încet* (Epigonii), *brațe albe, moi, rotunde, parfumate* (Noapte), [flori] *albe, nalte, fragezi* (Egipetul), *tufele ce cresc verzi, adînce, dese* (ib.), *zîmbirea lui deșteaptă, adîncă și tăcută* (Împărat și proletar), *Cer frumos, adînc-albastru, străveziu, nemărginit* (Memento mori), *fața slabă, tristă, adîncită* (Rime alegorice), *perdele albastre, înfoiate și cu stele* (ib.), *O vecinicie de-amor, de viață și de nebunie* (ib.), *lebezi, mari, albe, unduioase* (Povestea magului călător în stele), *pasuri modeste, line, rare* (ib.), etc., sau acest lanț, poate cel mai lung: *o viață-obscură, demonic-dulce, amoroasă, spasmotică, febrilă* (Gazel). Numai rareori lanțurile de epitete manifestă un sens ascendent. Ele au mai mult un caracter enumerativ sau sînt un procedeu al limbii vorbite, al acelui mod de a te exprima care încearcă mai multe cuvinte pînă nimerește pe cel just. În poeziile de maturitate, lanțul de epitete apare mai rar.

4. *Epitetul, personificarea și metafora*

Am arătat în mai multe locuri ale paginilor de față cum epitetele pot avea și o altă funcțiune stilistică. Astfel, substantivul în genitiv *(a răsăritului averi)* și substantivul în cazul prepozițional *(ochi de lumină)*, deși sînt niște epitete, deoarece aduc o determinare stilistică a numelui cu care se însoțesc, pot fi socotite și ca alte figuri de stil, ca niște metafore. În fine, epitetele morale ale unor termeni fizici *(istovit și trist izvor)* sînt produsul unor personificări. Observăm deci că limita dintre epitete și alte figuri de stil este curgătoare și că, în multe cazuri, trebuie să recunoaștem determinărilor estetice ale numelor o funcțiune estetică multiplă.

Scanned with OKEN Scanner

Revenim acum asupra acestei probleme pentru a aduce cîteva noi precizări în problema relațiilor dintre epitet și celelalte figuri de stil.

Spuneam că epitetele personificatoare sînt printre cele mai caracteristice în poezia lui Eminescu. Poetul n-a ajuns din primul moment la ele. În poeziile tinereții, personificarea naturii se face prin mijlocirea simbolurilor mitologice. În loc de a anima direct natura, prin epitetul personificator, poetul o populează cu *genii*, *silfi*, *ondine*, *Eol*, *Eros*, *Chloris* etc. În „Misterele nopții", un peisaj de noapte este redat prin intermediul unor ființe mitice: *Cînd din stele auroase Noaptea vine-ncetișor Cu-a ei umbre suspinînde, Cu-a ei silfe șopotinde, Cu-a ei vise de amor* etc. Epitetele nu sînt deci legate direct de obiectele peisajului nocturn, ci de geniile mitice pe care poetul le folosește ca pe niște personificări intermediare ale naturii. Nu noaptea este *suspinîndă* sau *șopotindă*, ci *umbrele* și *silfii* ei. Numai cu timpul apare epitetul personificator și produce unele din accentele cele mai caracteristice ale poeziei eminesciene: *lumina blîndei lune* (Lacul), *Iar în păr înfiorate Or să-ți cadă flori de tei* (Dorința), *Adormind de armonia Codrului bătut de gînduri* (ib.), *tînguiosul glas de clopot* (Călin), *luna moale, sfiicioasă și smerită* (ib.), *Tristă-i firea iară vîntul sperios v-o creangă farmă* (ib.), *Ele* [izvoarele] *trec cu harnici unde* (ib.), *Apa sună somnoroasă* (Freamăt de codru), *văile pline de somn* (Memento mori), *noaptea bătrînă, ursuză, voinică* (Povestea magului călător în stele) etc.

Am avut prilejul să indicăm mai mult epitetele cu valoare metaforică. Nu putem dezvolta aici teoria generală a metaforei, dar reținînd esențialul ei, se poate spune că metafora este figura de stil care identifică două obiecte, în scopul de a mijloci reprezentarea și simțirea mai vie a unuia din ele. La baza metaforei stă deci comparația dintre cele două obiecte a căror sinteză o obține metafora. S-a spus, cu drept cuvînt, că o metaforă este o comparație din care lipsește elementul gramatical care mijlocește apropierea dintre cei doi termeni ai ei:

ca, precum, întocmai ca, asemenea cu etc. Dacă însă metafora apropie expresia a două obiecte diferite, se înțelege atunci că unul dintre ele poate apărea ca atributul celuilalt și că, prin urmare, limita dintre metaforă și epitet este uneori destul de imprecisă. Aceasta nu înseamnă însă că toate metaforele sînt și epitete, deoarece există metafore care se realizează, după cum ne propunem s-o arătăm altă dată, prin alte mijloace gramaticale decît acele ale complinirii atributive sau modale. Există metafore care sînt fraze întregi și nu numai compliniri într-o frază.

Dacă însă metaforele presupun comparația, nu se cuvine oare a trece în rîndul lor și epitetele personificatoare? Personificarea presupune de asemenea o comparație în procesul mental al celui care o formează. Cine spune *istovit și trist izvor* sau *vîntul sperios* a stabilit o comparație între *izvor* (sau *vînt*) și o ființă animată, capabilă de emoții și sentimente, apoi le-a atribuit pe acestea din urmă vîntului sau izvorului. Menținem cu toate acestea deosebirea dintre epitete-personificatoare și epitete-metafore, deoarece în primul caz atribuim obiectelor fizice o calitate morală, pe cînd în cel de al doilea stabilim identitatea dintre două obiecte (dintre care unul poate fi fizic și celălalt moral). Din această pricină, epitetele-metafore sînt substantive ca și numele pe care le determină: *cugetările regine* (Epigonii), *stelele proroace* (Scrisoarea IV), *flori virgine* (Memento mori), *zile copile* (ib.), *lumina* [lunei] *fecioară* (Scrisoarea I), etc. Se întîmplă însă ca substantivul determinant să treacă în locul numelui determinant și acesta să ia locul atributului, așa de pildă în *popoare de gînduri* (Memento mori). Poetul a vrut să spună că mulțimea gîndurilor e atît de mare, încît ele ar putea fi asemănate cu un popor întreg. *Popoare* a fost deci, la început, un atribut, dar trecînd acest cuvînt în locul substantivului, poetul a suprimat urma acțiunii inițiale de atribuire și a creat o unitate sintetică nouă, adică nu ne-a dat un epitet-metaforă, ci o metaforă propriu-zisă

Scanned with OKEN Scanner

sau plină. Căci există o deosebire între aceste două categorii: în epitetul-metaforă simțim actul atribuirii unei calități la un obiect, în metafora plină atribuirea și semnul ei gramatical dispar, poetul punîndu-ne în față un obiect sintetic nou, produsul fanteziei sale. Legătura dintre determinant și numele său e mai slabă în epitetul-metaforă, mai puternică în metafora plină. Epitetul-metaforă stabilește o relație între două realități, metafora plină produce identificarea lor. Eminescu a utilizat foarte deseori și aceste din urmă mijloace, dar studiul lor necesită o expunere specială.

Scanned with OKEN Scanner

D. EMINESCU ÎN TIMP

Stabilirea categoriilor gramaticale și estetice ale epitetului eminescian ne-a scos de mai multe ori în față unele deosebiri dintre creațiile de început și de tinerețe și cele de maturitate ale poetului. Este necesar să considerăm din nou aceste deosebiri, să le completăm și să le precizăm, stabilind sensul dezvoltării poetului: Eminescu în timp.

I. Scuturarea podoabelor

Am arătat (C I 3 c) că, în cele dintîi poezii ale sale, Eminescu anină cîte un epitet de aproape fiecare element al frazei. În prima sa perioadă întîmpinăm adică ceea ce s-ar putea numi *epitetul obligator*. Mai tîrziu, poetul renunță la prea marea abundență a epitetelor și, uneori, le înlătură aproape cu totul. Constatarea poate fi precizată. Am ales, în acest scop, cinci poezii ale începuturilor: „Misterele nopții", „Frumoasă-i", „Din străinătate", „Ce-ți doresc eu ție, dulce Romînie", „Horia". Iată începutul „Misterelor nopții": *Cînd din stele auroase Noaptea vine-ncetișor Cu-a ei umbre suspinînde, Cu-a ei silfe șopotinde, Cu-a ei vise de amor; Cîte inimi în plăcere Îi resaltă ușurel! Dar pe cîte dureroase Cîntu-i mistic le apasă, Cîntu-i blînd, încetinel* etc. Iată și începutul poeziei „Frumoasă-i": *În lacul cel verde și lin Resfrînge-se*

cerul senin. Cu norii cei albi de argint, Cu soarele nori sfîșiind. Dumbrava cea verde pe mal S-oglindă în umedul val, O stîncă stîrpită de ger Înalț-a ei frunte spre cer. Pe stînca sfărmată mă sui Gîndirilor aripi le pui: De-acolo cu ochiul uimit Eu caut colo-n răsărit Și caut cu sufletul dus La cerul pierdut în apus etc. După cum se vede, aproape fiecare din cuvintele determinabile ale acestor strofe este însoțit de cîte un determinant estetic, adică de cîte un epitet. În „Misterele nopții" am numărat 35 de substantive și verbe determinate (prin atribute sau complemente epitetice) și 7 cuvinte nominale nedeterminate. Procentul cuvintelor care primesc un epitet este deci de 83% din numărul cuvintelor determinabile (35+7). În „Frumoasă-i" găsim 35 de cuvinte determinate estetic și 11 nedeterminate, adică 76% cuvinte însoțite de un epitet. În „Din străinătate" 46 de cuvinte cu epitet și 19 fără, deci 70,7% determinate estetic. În „Horia" din 48 de cuvinte determinabile, 24 au epitete, deci 50%. Procentul epitetelor variază, prin urmare, în poeziile cercetate, între 83% și 50%. Numărul epitetelor rămîne destul de mare în toată această grupă de poezii. Pe măsură ce Eminescu înaintează în timp, epitetele sale devin mai rare. Desigur, atunci cînd întîmpinăm invectiva satirică (de pildă în „Scrisoarea III") sau un pastel (ca într-o parte a poemului „Călin"), epitetele se înmulțesc, în acord cu genul abordat. Dar printre poeziile maturității, în special în acele ulterioare „Luceafărului", există poezii cu caracter erotic sau descriptiv, deci analoage celor mai încărcate cu epitete din epoca începuturilor, care folosesc cu mare economie epitetul sau îl înlătură aproape cu totul. În „Cînd amintirile..." poetul intervine numai de patru ori cu epitetele sale: *drumul lung și cunoscut, arbori răsfirați, blînda lună, ochii dulci și galeși*; de trei ori în „Ce e amorul?": *un cuvînt șoptit pe jumătate, o dulce strîngere de mîni, un pas făcut alene*; o singură dată în „Și dacă...": *încet să te apropii*; două epitete, ca nume predicative, în „De-or trece ani": *al ei glas e armonie, În taina farmecelor sale E-un „nu știu ce" ș-un „nu știu cum"*; o intervenție epitetică, în

lanț, în doina „Ce te legeni...": *Trec în stoluri rîndurele... Și mă lasă pustiit, Veștejit și amorțit Și cu doru-mi singurel;* un singur epitet, generalizator, în „La mijloc de codru des...": *trestia înaltă.* În loc ca poetul să lege cîte un epitet de aproape fiecare din cuvintele determinabile, așa cum ar fi făcut la începuturile sale, Eminescu intervine cu caracterizările epitetului numai din cînd în cînd, dar cu atît mai multă eficiență poetică. Strofe întregi cu puternic cuprins emoțional, situații sentimentale și evocări de natură vorbesc prin ele însele, fără intervenția caracterizatoare a poetului prin epitet: *Putut-au oare-atîta dor În noapte să se stîngă, Cînd valurile de izvor N-au încetat să plîngă?* (Cînd amintirile...) *Și dacă luna bate-n lunci Și tremură pe lacuri, Totuș îmi pare că de-atunci Sunt veacuri* (Adio), *Și dacă stele bat în lac Adîncu-i luminîndu-l E ca durerea mea s-o-mpac Înseninîndu-mi gîndul* (Și dacă...) etc. Dar cînd în aceste evocări pline de sobrietate apare epitetul, el răsună ca un prelung ecou. Relativa lor raritate în poeziile maturității acordă epitetelor eminesciene o valoare și o greutate deosebită. E caracteristic faptul că în grupa acestor poezii, epitetul apare, deseori, la sfîrșitul strofelor sau al poeziei, ca și cum în el s-ar concentra esența și oarecum concluzia dezvoltării lirice anterioare. În locul epitetului obligator întîmpinăm astfel *epitetul necesar Și poate că nici este loc Pe-o lume de mizerii, Pentr-un atît de sfînt noroc. Străbătător durerii* (S-a dus amorul...) *Putut-au oare-atîta dor În noapte să se stîngă, Cînd valurile... Cînd luna... Cînd ochii tăi, tot încă mari, Se uită dulci și galeși?* (Cînd amintirile...) *Căci astăzi dacă mai ascult Nimicurile-aceste, Îmi pare-o veche, de demult poveste* (Adio), *Căci azi le semeni tuturor La umblet și la port, Și te privesc nepăsător, C-un rece ochi de mort.* (Pe lîngă plopii fără soț...), *Luceferi de foc Privi-vor din cetini Mormînt făr' de noroc Și fără prieteni* (Iar cînd voi fi pămînt).

Într-o lungă epocă a trecutului ei, poezia a întrebuințat epitetul ca pe o podoabă. Expunerea poetică a fost pentru lunga tradiție retorică a clasicismului vorbire

Scanned with OKEN Scanner

ornată, bogată în epitete. Eminescu ajunge să scuture podoabele. Rezerva maturității lui în folosirea epitetului amintește vorba lui Goethe: *după cum știe să se limiteze se cunoaște meșterul.*[1]

II. Deschiderea către lume

Am amintit mai sus (C II 1 a) faptul că, înaintînd în timp, Eminescu renunță în mare măsură la epitetul apreciativ. Primele lui poezii folosesc adeseori imprecația și apostrofa și, o dată cu acestea, epitetele apreciative: *geniul mare, geniul nalt și mare, umbra măreață, falnica sburare* (La mormîntul lui A.P.), *zile fără nori, dulce liniștire, visuri fericite* (Din străinătate), *femeia stearpă, fără suflet, fără foc, bolnavă beție, ochirile-ți murdare, învinuirea a fost crudă și nedreaptă* (Venere și Madonă) etc. Desigur, poetul nu folosește acum numai epitetul apreciativ. Dar cînd dorește să evoce un aspect exterior, el îi atașează mai ales un epitet moral. Dăm numai cîteva exemple: *-ntonă tainic, lacrimă duioasă, cînturi tînguioase* (La mormîntul lui A.P.), *poetic labirint*, [colibele] *cu un aer de pace, poetice șoptiri, zilele-mi copile și albe* (Din străinătate), *cîntu-i mistic, cîntu-i blînd* (Misterele nopții) etc. Există în această grupă de poezii și epitete fizice, dar cu o slabă putere de evocare și aparținînd fondului de epitete stereotipe ale epocii: *suspine armonioase* (La mormîntul lui A.P.; cp. Alecsandri: *armonioase șoapte*[2], O noapte la țară, în „Lăcrimioare") [cristalul] *pîrăului de-argint* (Din străinătate; cp. Bolintineanu: *rîuri argintii*, La țară, în „Reverii"), *melodica șoptire* (Din străinătate; cp. Alecsandri:

---

[1] „In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister") Natur und Kunst).

[2] Dăm pentru fiecare apropiere, cîte un singur exemplu din multele care s-ar putea cita.

Scanned with OKEN Scanner

cîntec melodios, Barcarola veneţiană, în „Lăcrimioare"), *noaptea vine-ncetişor* (Misterele nopţii, cp. Alecsandri: *adormind încetişor*, Dulce înger, în „Lăcrimioare"), *Stele aurie* în Misterele nopţii; cp. Alecsandri: *rază aurită*, O noapte la Alhambra, în „Mărgăritărele" şi Bolintineanu: *o rază, dulce-aurită*, Fecioara dimineţii, în „Reverii", *sînu-i de crin* (id., ib.; cp. Alecsandri: *piciorul ei de crin*, Dulce înger, în „Lăcrimioare"), *zori de rubin*, (id., ib.; cp. Bolintineanu: *Soarele se culcă în aburi de rubin*, Peştera muştelor, în „Basme"), *buza-ţi purpurie* (Amorul unei marmure; cp. Bolintineanu: *chip purpurat*, Fata din dafin, în „Basme") etc.

După 1870 începe procesul de constituire al epitetului tipic eminescian. Epitetele stereotipe dobîndesc valori noi (cp. C II 2 c). Numărul epitetelor apreciative scade, deşi nu dispare niciodată cu totul. În epoca de maturitate a poetului, el lipseşte dintr-o lungă serie de poezii. Nu-l mai întîlnim nici în „Lacul", nici în „Povestea codrului", nici în „Singurătate", nici în „O rămîi", „Pe aceeaşi ulicioară", „De cîte ori, iubito", „Sonet I", „Freamăt de codru". Abia dacă aflăm un epitet al aprecierii în „Dorinţa" *(vis ferice)* şi în „Departe sînt de tine" *(viaţa-mi lipsită de noroc)*. Dacă studiem epitetele acestor bucăţi găsim mai ales speţa lor evocatoare şi varietatea fizică şi individuală a acesteia (cf. C II 2 c): *lacul cel albastru Încărcat cu flori de nufăr* (Lacul), *izvorul ce răsare sub un tei, albele izvoare, cerbi cu coarne rămuroase* (Povestea Codrului), *umblă şoarecii furiş* [prin cărţile în vrafuri], *şoareci, cu uşor măruntul mers* (Singurătate), *Ah, subţire şi gingaşe Tu păşeai încet, încet* (Pe aceeaşi ulicioară...), *grele picuri, roase plicuri, un moale pas abia atins de scînduri, mîni subţiri şi reci* (Sonet I), [Apa se azvîrlă] *în valuri sperioase* etc. Acest epitet din urmă are un caracter moral-personificator, ca şi *singuratece izvoare, blînda batere de vînt* din „Dorinţa", unde însă *izvorul care tremură pe prund*, ca şi *Fruntea albă-n părul galben Pe-al meu braţ încet să-l culci*, conţin epitete fizice şi individuale, deopotrivă cu toate celelalte pe care le-am notat mai înainte. Viziu-

nea lumii exterioare în „Călin" obține cele mai multe succese ale ei. De-atunci încolo, oricare ar fi revenirea la celelalte spețe ale epitetului, varietatea lor fizică și cu putere de caracterizare individuală va fi mereu prezentă în poezia lui Eminescu, dovedind necontenit atenția și agerimea simțurilor, deschiderea lor către lume.

Interesant este de urmărit în ce chip e redată aceeași impresie de natură în poeziile tinereții și mai tîrziu. Astfel, pentru un efect de lună poetul găsește în „Misterele nopții" versul *Cînd pe bolta brună tremură Selene*, în timp ce în „Luceafărul" efectul va fi evocat prin *Răsare luna liniștit și tremurînd din apă*. Pentru sunetele apei se poate compara *melodica șoptire a rîului* (Din străinătate) cu *Apa sună somnoroasă* (Freamăt de codru), pentru lucirea apei *cristalul pîrăului de argint* (Din străinătate) cu *izvoare zdrumicate peste pietre licurind* (Călin), o adiere produce mai întîi *zefir cu aripi de fiori* (Frumoasă-i), apoi *vîntul sperios v-o creangă farmă* (Călin). Individualizarea viziunii ca și rolul pe care îl joacă în general epitetul evocator și varietatea lui fizică apar limpede din astfel de alcătuiri. Aceeași concluzie se impune aceluia ce urmărește munca de atelier a lui Eminescu, așa cum rezultă din variantele stabilite de Perpessicius în ediția lui critică. Astfel, într-o variantă a baladei lirice „Făt-frumos din tei", anterioară formei definitive, există strofa: [luna] *Zugrăvește umbre negre Pe cîmp alb ca de zăpadă Și mereu ea le lungește Și suind în cer le mută, Parcă fața-i cuvioasă e cu ceară învăscută*. Varianta definitivă păstrează imagini din primele versuri, susținute de epitetul fizic, dar renunță la versurile care cuprind epitetul moral și apreciativ din *fața cuvioasă*. Tot astfel, în „Melancolie", forma mai veche a poemului conținea distihul: *Și prin ferestre sparte, ca printre ochi de nori, Trece-o suflare sfîntă cu aripe recori.*[1] *Suflare sfîntă* dispare din „Melancolia"

---

[1] Pentru *răcori* ca adjectiv, vd. și *Și în urmă din izvoare timpi răcori și clari răsar* (Memento mori), *Cînd valuri lovesc țărmii cu spumele răcori* (Povestea magului).

pe care o citim azi. În prima redacție a „Dorinței", există, în evocarea pădurii, amănuntul *cuvioase viorele*, eliminat mai tîrziu. De asemenea, tot acolo, *Capul tău bălai și tînăr* devine *Fruntea albă-n părul galben*. În „Strigoii", poetul înlătură multe dintre aprecierile și caracterizările morale ale primelor versiuni. Astfel, n-au mai rămas versurile *Acum o melodie de-amor și voluptate*, *Acuma la ureche-i un cîntec vechi străbate*, *Cuvinte ne-nțelese și jale de mormînt*. Din cele două versuri: *Arald, ce însemnează pe tine negrul port? Arald, de ce îți place, ce altora li-i chin*, poetul suprimă pe cel din urmă, desigur din pricina caracterului său abstract-moral. În a treia parte a „Strigoilor", strofa a șasea, care începe cu versul evocator: *Miroase-adormitoare văzduhul îl îngreun'*lipsește din prima variantă, dar apare în cea de-a doua, cu deosebirea că versul *Prin frunze el* [vîntul] *șoptește cîntări aeriene* devine în varianta ultimă și definitivă: *Prin vînturi aiurează șoptirile-i alene*, o schimbare obținută nu numai prin înlocuirea verbului, dar și prin a legăturii de cuvinte *cîntări aeriene* cu *șoptirile-i alene*, unde epitetul este mai precis și mai concret. Studiul complet al variantelor eminesciene, care așteaptă încă a fi întreprins, ar putea da rezultatele cele mai instructive în legătură cu tendințele estetice ale poetului. Alăturarea variantelor ar înfățișa, în fiecare moment, lupta dintre vechea și noua lui tehnică poetică, dintre aceea care îi pune la îndemînă prima și cea mai lesnicioasă soluție și aceea care îl constrînge să caute valori poetice noi. Dialectica creației eminesciene ar apărea cu multă claritate din comparația variantelor. Din puținele exemple pe care le-am spicuit din munca de atelier a lui Eminescu, ca și din tot ce precede, se impune o încheiere: Deschiderea către lume, atenția pentru realitatea fizică și materială, pentru toate nuanțele lumii percepute prin simțuri, exprimă una din tendințele dezvoltării în timp a liricii eminesciene.

Scanned with OKEN Scanner

III. Epitete frecvente şi caracteristice

Expunerea de faţă a înfăţişat multe dintre epitetele poeziei eminesciene, sistematizîndu-le după categoriile lor gramaticale şi estetice şi după fazele acestei poezii. Am arătat (C II 2 b şi C II) că unele din aceste epitete proveneau din tradiţia literară; ele se găsesc în lirica înaintaşilor, dar poetul le-a îmbogăţit cu valori noi. Am amintit numai cîteva dintre aceste epitete ale epocii: cele coloristice: *alb* şi *verde*, apoi epitetele morale sau cu întrebuinţare metaforică morală: *blînd*, *dulce*, *jalnic*, *lin*, *uşor*, *tainic*. În afară de faptul că poetul înnoieşte aceste epitete stereotipe, mai trebuie amintită împrejurarea că marea lor frecvenţă contribuie să creeze atmosfera particulară a poeziei eminesciene. Cînd încercăm să ne reprezentăm această atmosferă, reprezentarea noastră nu se poate exprima altfel decît recurgînd la epitetele mai sus-amintite. Dar pe lîngă acestea, se pot semnala, în poezia lui Eminescu, o serie de alte epitete, a căror frecvenţă completează atmosfera şi impresia generală care se desprinde din această poezie, precum: a m a r (*amara mîngîiere*[1] Amorul unei marmure, *plînge amar*, Speranţa, *glas... amar*, La o artistă, *lira mea amară*, Cînd priveşti oglinda mării, *Un plîns amar mă-nneacă*, Strigoii, *Vîntul geme prin codri cu amar*, ib. etc.), d u i o s (*lacrimă duioasă*, La mormîntul lui A.P., *desmiardă duios*, Ondina, *murmur duios de ape*, Făt-frumos din tei, *Ochi mari... duioşi plutind*, ib., *viers duios de foc*, Călin, *piept duios de mire*, ib., *glas duios şi slab*, Strigoii, *firul duioaselor poveşti*, Departe sunt de tine... *duiosele mistere*, lubind în taină, *umbra duioaselor dureri*, Din valurile vremii..., *duiosu-i vers*, Rugăciunea unui dac, *duiosu-i vis*, Nu mă înţelegi etc.), f a l n i c (*falnica zburare* [a umbrei lui

---

[1] Exemplele care urmează aici, ca şi în diferitele paragrafe anterioare, au o simplă valoare ilustrativă, şi nu aceea a unei statistici complete.

Scanned with OKEN Scanner

Aron Pumnul], La mormîntul lui A.P., *falnică cunună*, La Heliade, [Horia] *falnic stă călare*, Horia, *în urma lor* [a dușmanilor] *se-ntinde falnic armia romînă*, Scrisoarea III, *umbra arborelui falnic*, ib., *umbra falnicelor bolți*, Luceafărul etc.), f a n t a s t i c, f e e r i c, h i m e r i c, m i s t e r i o s, c u m a g i e (*fantastic purpur*, O călărire în zori, *visări misterioase*, Din străinătate, *un murmur feeric*, Ondina, *raze... ce-nconjoară cu magie*, Venere și Madonă, *Fantastic pare-a crește* [bătrînul], Strigoii, *poveștile feerici*, Melancolie, *universul cel himeric* Scrisoarea I, *fantasticele-i dungi* [ale umbrei], Scrisoarea V, *misterioase dungi*, ib., *vis misterios*, S-a dus amorul... etc.), f e r m e c a t, d e f a r m e c, f e r m e c ă t o r *izvorul fermecat*, Făt-frumos din tei, *un zîmbet înecat, fermecător*, ib., [Cornul începu să sune] *fermecat și dureros*, ib., *Să plutim cuprinși de farmec*, Lacul, *unda fermecată*, Crăiasa din povești, *sărutul fermecat*, Călin, [Codrul răspunde] *fermecat și dureros*, Lasă-ți lumea etc.), î n c e t (*Netezești încet și leneș fruntea mea cea liniștită*, Noaptea, *glas blînd, duios, încet*, Epigonii, *încet, adînc răsună cîntările de clerici*, Strigoii, [Cornul sună] *mai încet, tot mai încet*, Peste vîrfuri, *Și-ncet să te apropii*, Și dacă ramuri... etc.) l u c i u, l u c i n d, l u c i t o r, (*apele lucitoare*, La Bucovina, *lucii picături de smoală*, Înger și demon, *arme lucitoare*, Împărat și proletar, *un luciu văl*, Melancolie, *zale lucii*, Scrisoarea III, *coifuri lucitoare*, ib., *lucii geamuri*, Scrisoarea IV), m î n d r u (*floare mîndră*, La mormîntul lui A.P., *mîndru diadem de stele*, Epigonii, *ochiul ei* [al lunei] *mîndru, triumfal*, Împărat și proletar, *mîndra coamă* [a calului], Făt-frumos din tei, *mauzoleul mîndru* Melancolie, *mîndrul idol*, Călin, *mîndrul întuneric*, ib., *mîndrul soare*, ib., *mîndre nopți cu lună*, Strigoii, *anii mîndri*, Despărțire, *umbre mîndre din povești*, Scrisoarea V, *visu-i mîndru*, ib., *mîndră-n toate cele*, Luceafărul, *un mîndru tînăr*, ib., *un mîndru chip*, ib., *Să răsai* [Cătălina] *mai mîndră decît ele* [stelele], ib., *Dar ce frumoasă se făcu și mîndră*, ib.,

mîndra lună, Somnoroase păsărele, *Ea trece mîndră la vînat*, Diana, *ochiul tău cel mîndru*, Nu mă înțelegi etc.), r e c e (*Ale mării unde reci*, Cine-i, *luna rece*, Prin nopți tăcute, *ceața... rece*, Ondina, *zîna tristă, rece*, Lida, *zîmbetu- vă rece* [al mulțimilor] Împărat și proletar, *îmbrățișări de brațe reci*, Atît de fragedă... *mîni subțiri și reci*, Departe sunt de tine, Sonet I, *mînă rece*, Sonet II, *mîna ei cea rece*, S-a dus amorul..., *neguri reci*, Sonet III, *zidurile reci*, Despărțire, *fața noastră sceptic-rece*, Scrisoarea III, *luceferii ce tremur-așa reci prin negre ceteni*, Scrisoarea IV, *ea-i rece și cu toane*, Scrisoarea IV, *rece și cochetă*, ib., *Aspru, rece, sună cîntul*, ib., *raza ochilor ei reci*, Scrisoarea V, *recile scîntei* [ale Luceafărului], Luceafărul, *farmecul luminii reci*, ib., *în lumea mea mă simt nemuritor și rece*, ib., *brațe reci*, Pe lîngă plopii fără soț, un *rece ochi de mort*, ib., *recea cumpăn-a gîndirii*, Glossă etc.), s e n i n (*pleiada senină*, La mormîntul lui A.P., *lumea senină*, Cînd privești oglinda mării, *tăcere senină*, Ondina, *ochiul tău senin*, ib., *cerul senin*, Frumoasă-i *fața ta senină*, Amorul unei marmure, *aripi senine* [ale unui înger. Care-o fi în lume..., *visări dulci și senine*, Epigonii, *bolta cea senină*, Floare albastră, *razele senine* [ale Luceafărului], Luceafărul, *raza ochiului senin*, ib., *ochiul tău senin*, Mai am un singur dor etc.), s f î n t (s î n t) (*Mînăstirea cu icoane sînte*, Care-o fi în lume... *femeie sîntă și frumoasă*, ib., *sfinte firi vizionare*, Epigonii, *un zîmbet trist și sfînt*, Strigoii, *chip frumos și sfînt* [al crăiesei], ib., *ceasul sfînt în care ne-ntîlnirăm*, Sonet II, *sfîntul mormînt*, O, mamă..., *teiul sfînt și dulce*, ib., *farmec sfînt*, Luceafărul, Pe lîngă plopii, *sfînt noroc al iubirii*, S-a dus amorul..., *teiul sfînt*, Mai am un singur dor, [Luna trece] *sfîntă și clară*, Sara pe deal, *Doru meu e-atîta de sfînt*, Nu mă înțelegi etc.), t î n ă r, j u n e, c o p i l (*copila-mi murmurare*, Din străinătate, *jocurile-mi june*, ib., *fruntea-i copilă* [a

pruncului], Speranța, *tinere flori*, Frumoasă-i, *inimi mari, tinere*, Epigonii, *trandafiri aruncă tineri*, Crăiasa din povești, *suflet tînăr*, Călin, *ochii tineri*, ib., Scrisoarea V, *tinere ramuri*, Mai am un singur dor etc.), t r i s t (*tristă lăcrimare*, La mormîntul lui A. P., *trist mormîntul tău*, ib., *zîna tristă*, Lida, *inima mea tristă*, Din străinătate, *fruntea mea cea tristă*, Noaptea, *fruntea tristă*, Inger și demon, *conture triste* [ale unei ruini], Melancolie, *triștii ochi*, Călin, *tristă-i firea*, ib., *privește trist*, ib., *Pătrunde trist cu raze reci*, Luceafărul, [Luceafărul] *vine trist și gînditor*, Luceafărul, *nepăsare tristă*, Odă, *triste zidiri de țintirim*, O, mamă..., *ochi-mi triști*, Te duci, *un istovit și trist izvor*, ib. etc.). Cromatica eminesciană, pentru care am amintit atunci cînd a fost vorba de epitetele stereotipe doar pe a l b și v e r d e, mai prezintă cu mare frecvență și pe a l b a s t r u (*fluturi albaștri*, Frumoasă-i, *flori... albastre*, Egipetul, *ochii ei cei mari albaștri*, Înger și demon, *ochii ei albaștri*, Crăiasa din povești, *Se-nalță-n sus albastră* [o flacără], Strigoii, *fluturi mici albaștri*, Călin, *flori albastre*, ib., *noaptea lor albastră*, ib., *seninul cer albastru*, ib., *mormînt albastru*, Melancolie, *lacul codrilor albaștri*, Lacul, *lacul cel albastru* ib., *izvoarele albastre*, Scrisoarea IV, *înălțimile albastre*, Lasă-ți lumea, *depărtări albastre* La steaua etc.), a r g i n t i u, a r g i n t o s, d e a r g i n t (*norii cei albi de argint*, Frumoasă-i *umbră de-argint strălucită*, Mortua est, *poduri de-argint*, ib., *a pădurii de argint*, Călin, *nisipuri argintoase*, Egipetul, *pînze argintie*, Melancolie, *luna argintie*, Crăiasa din povești, *pulbere-argintoasă*, Scrisoarea IV, *florile-argintii*, Luceafărul etc.), g a l b e n, g ă l b u i, î n g ă l b e n i t (*galbena ei față* [a lunii], Horia, [Mănăstirea] *cu icoane... îngălbenite*, Care-o fi în lume, *maluri gălbii*, Egipetul, *oglinda-i* [a Nilului] *galben-clară*, ib., *lumini îngălbenite*, Înger și demon, *galbenele file*, Scrisoarea I, Scrisoarea II, *păru-i galben*, Crăiasa din povești, *părul galben*, Dorința, *nuferi gal-*

beni, Lacul etc.), de m a r m u r ă, m a r m o r e u[1] (*marmoreele brațe*, Luceafărul, *cu brațele de marmur*, Din valurile vremii, Apari să dai lumină, *Pe murii albi, marmurei, s-urc pilastre*, În căutarea Șeherezadei, *Cu marmura cea albă să nu te mai asemeni*, Nu mă înțelegi etc.) n e g r u (*talazurile negre*, La Heliade, *ochi negri*, Venere și Madonă, *păr bogat și negru*, Împărat și proletar, *oglinzi de marmuri negre*, Strigoii, *zid de marmur negru*, ib., *dom de marmur negru*, ib., negrul port, ib., *cal negru*, Făt-frumos din tei, *umbre negre*, ib., *plete negre*, Călin, *negrele-i corăbii* [ale mării], Scrisoarea I, *Corăbii negre*, Luceafărul, *munții negri*, Scrisoarea III, *codrul negru*, Somnoroase păsărele, *negrul castel*, Luceafărul, *negru giulgiu*, ib., *negre, vechi zidiri*, Singurătate, *neagră umbră*, Despărțire, *cripta neagră*, O, mamă... etc.), s u r (*piatră sură*, Înger și Demon, *cenușă sură*, Strigoii, *pietre sure*, Călin, *apa sură*, ib., *sure văi de chaos*, Scrisoarea I etc.), v î n ă t, î n v i n e ț i t, v i o r i u (*buza învinețită*, Venere și Madonă, *buzele-i lipite, ce vinete îi sînt* Strigoii, *ușoara-nvinețire*, Călin, *fum vînăt de tămîie*, Făt-frumos din tei, *zăpada viorie din obrajii tăi subțiri*, Călin, *un vînăt giulgiu*, Luceafărul, *vioriul glob al lampei*, Scrisoarea IV etc.). În lunga listă a epitetelor eminesciene cu mare frecvență, există epitete apreciative și evocatoare, morale și fizice. Toate se leagă între ele și întregesc atmosfera proprie a liricii eminesciene. Printre aceste epitete, poezia și graiul popular dau pe „mîndru", cu înțelesul de „frumos" „arătos", „atrăgător". Influența basmului popular și viziunea feerică a realității impun pe „fantastic", „feeric", „himeric", „misterios", „tainic". Admirația pentru ceea ce este eroic provoacă pe „falnic". Poetul e sensibil la sentimentele și emoțiile iubirii, pentru tot ce cucerește sufletul său prin calități ca „blînd", „duois", „dulce", „sfînt", „senin". Marea lui sensibili-

---

[1] Am reținut epitetul de *marmură*, *marmoreu*, numai atunci cînd pare a indica culoarea. Epitetul acesta joacă un rol important în comparațiile și metaforele eminesciene.

tate îl deschide emoțiilor depresive, provocate de ceea ce este „jalnic", „amar", „rece", „trist". În viziunea realității feerice, selectează mai cu seamă impresiile care se opun materialității greoaie, ceea ce este grațios și pur, adică ceea ce este „ușor", „lin", „luciu", „încet", „tînăr". „Albul" și „negrul" introduc un contrast puternic. Dar între ele, preferă culorile reci sau stinse, „verde", „albastru", „argintiu", „sur", „vînăt". „Galbenul" el însuși este mai mult ceea ce e „îngălbenit". Realitatea văzută și simțită de Eminescu se constituie din toate aceste însușiri. Poetul a dat epitetelor sale o putere de sugestie și caracterizare atît de mare, încît ele continuă a suna „eminescian" atunci cînd le întîmpinăm la unii dintre urmașii săi.

Printre epitetele frecvente ale poeziei lui Eminescu, amintite mai sus, am omis trei epitete de o importanță deosebită, și anume „adînc", „vechi", „etern". Importanța lor provine din mai multe motive: 1) pentru că apar printre cele mai dese, 2) pentru că aparțin mai cu seamă epocii de maturitate a poetului, 3) pentru că prezintă o anumită asemănare de înțeles între ele, 4) pentru că exprimă un aspect de seamă din concepția de viață a poetului și precizează locul lui în dezvoltarea mai nouă a societății romînești.

Adînc, profund, (adîncit) este la Eminescu un epitet care caracterizează fie 1) dimensiunile fizice ale naturii, fie 2) expresia figurii omenești sau ale altor manifestări expresive ale omului, de pildă glasul lui, fie 3) o anumită calitate a sentimentelor umane. Iată exemplele: 1. *adîncile ape*. De-oi dormi, *adînca mare*, Adînca mare, *genunea cea adîncă*, Scrisoarea IV, *adîncul mormînt*, Auzi prin frunze uscate, *undele...profunde*, Cînd crivățul cu iarna, *rîu* [1] *în adînc suspină*, Memento mori, *adîncile dumbrave*, ib., [ale] *codrului adînci cîntări*, ib., *codri adînci și întunecoși* ib., [vulcani] *reped adînc în cer* [lava], ib., ; 2. *zîmbirea lui* [a îm păratului] *deșteaptă, adîncă și tăcută*, Împărat și proletar, *Cesarul trece palid, în gînduri adîncit*, ib., *adîncii ochi*, Călin, *ochii lucesc adînc, himeric*, Luceafărul, *noaptea*

lui adîncă [a ochiului] ib., *Te asamăn unui prinț Ce se uit-adînc în ape*, O rămîi, *raza lor adîncă*, Memento mori, *chipuri mohorîte cu-adînci și slabe fețe*, Ta twam asi; metaforic: *cu glas adînc*, Veneția, *adîncul glas de aramă*, Strigoii, *glasul de tunet adînc*, Poveste magului călător în stele, *Al despărțirii ceas Adînc vibră*, Eu număr, ah! plîngînd: 3. *mulțumire adîncă*, Înger și Demon, *Jalea mea adîncă*, S-a dus amorul..., *Dorul meu e-atît de adînc*, Nu mă înțelegi, *Nu știi a ta apropiere Cum inima-mi de-adînc o liniștește*, Sonet II, [Inima] *Tresare-adînc la întristarea ta*, Iubitei, *Ca să fii domn, se cade să-i iei adînc pe oameni*, Gemenii etc.

V e c h i (î n v e c h i t, a n t i c) este ceea ce e bătrîn, ce are o vîrstă mare, ce datează din timpuri imemoriale, din străbuni. Eminescu aplică acest epitet oamenilor și manifestărilor lor, naturii și lucrurilor: *antică fruntea ta*, La mormîntul lui A.P., *zidirile antice*, Egipetul, *antica lor trufie* [a zidurilor], ib., *mîna cea veche a-nvățaților mireni*, Epigonii, *piramidele-nvechite*, Floare albastră, *corăbii învechite*, Împărat și proletar, *turnul nalt și vechi*, Făt-frumos din tei, *străvechii codri*, Călin, *Sub bolta cea înaltă a unei vechi biserici*, Strigoii, *codri vechi de brad*, ib., *sfetnici vechi de zile*, ib., *picioarele lui vechie... cîrja lui cea vechie* [a împăratului bătrîn] ib., *vechii ei ușori* [ai porții], ib., *vechii munți*, ib., *vechiul salcîm*, Sara pe deal, *clopotul vechi*, ib., *streșine vechi*, ib., *glasul vechilor păduri*, Lasă-ți lumea... *limba veche și-nțeleaptă*, Scrisoarea II, *cîntec vechi*, Scrisoarea IV, *ochiul lumii cei antice*, Scrisoarea V, *basmul vechi al zînei Dochii*, Sonet I, *timpurile vechi*, Pe lîngă plopii, *o cîntare veche*, ib., *cartea cea veche* [a magului], Povestea magului călător în stele, *antica mare*, *Adînca mare... antica navă*, ib., *teiul nalt și vechi*, Sboar-al nopții negru flutur etc.

E t e r n (v e c i n i c), d e b e c i este ceea ce n-are limită în timp, n-are început și sfîrșit, ce datează de totdeauna, de cînd lumea, ce nu se sfîrșește niciodată. Eminescu aplică acest epitet ființelor, înfățișărilor naturii, unor concepte abstracte: *O, mag, de*

zile vecinic, Strigoii, *setea cea eternă* [ce-o au după olaltă lumina de-ntuneric și marmura de daltă], Nu mă înțelegi, *noaptea vecinicei uitări*, Din noaptea..., *O apă vecinic călătoare*, Diana, *Stelele ce vecinic pe ceruri colindează*, Strigoii, *codrii vecinici*, ib., *Să-ngăduie intrarea-mi în vecinicul repaos*, Rugăciunea unui Dac, *Și-n stingerea eternă dispar fără de urmă*, ib., *Pierdută vecinic pentru mine* [iubita] Atît de fragedă, *raza gîndului etern*, Cu mîne zilele-ți adaogi, *liniște de veci*, Luceafărul, *sînul vecinicului ieri*, ib., *negura eternă*, Scrisoarea I, *eterna pace*, Scrisoarea I, *cîntul cel etern neisprăvit*, Scrisoarea IV, *setea liniștei eterne*, ib., *vecinic este numai rîul*, ib., *visul negurii eterne*, ib., *piedica eternă ce-o punem la adevăr*, Scrisoarea V, *Să uit pe veci norocul ce-o clipă l-am avut*, Departe sînt de tine, *zarea eternei dimineți*, De cîte ori iubito..., *Suntem copii-etern nefericiți*, Demonism, *codrii vecinici*, Povestea magului călător în stele, *vecinica pădure*, În căutarea Șeherezadei, *eterna lavă* [a vulcanului], ib., *amar etern și visuri peritoare*, Gîndind la tine, *eterna neodihnă* [a mării], Sarmis etc.

„Adînc", „vechi", „etern" sînt epitete caracteristic eminesciene. Poeții înaintași nu le-au întrebuințat, în tot cazul nu cu aceeași frecvență și semnificație. Aceste epitete nu apar apoi în poeziile lui Eminescu de tinerețe, ci mai tîrziu, cînd concepția de viață a poetului se cristalizează. Între aceste epitete există o apropiere de sens care nu poate scăpa nimănui. „Adînc" este, în adevăr, un epitet care desemnează vastitatea, depărtarea mare în spațiu și, prin întrebuințare metaforică, expresiile și sentimentele care se opun superficialității, care urcă din temeliile ființei omenești, care îl angajează total pe om, care sînt hotărîtoare. Dacă „adînc" desemnează depărtarea în spațiu, „vechi" indică depărtarea în timp, „ceea ce durează de mult". „Etern" (sau vecinic) este, pînă la un punct, creșterea pînă la nelimitat a ceea ce este vechi și, de fapt, Eminescu dă uneori acestui epitet accepțiunea de „foarte vechi": *vecinica pădure*, *eterna lavă*. Dar „etern" are și înțelesul de ceea

Scanned with OKEN Scanner

ce aparţine legilor care domină fenomenele naturii: *stelele ce vecinic colindează*, *eterna neodihnă a mării* etc. Prin folosirea acestor epitete şi prin ideile sau reprezentările fanteziei legate de ele, Eminescu a dat poeziei romînești dimensiunile care îi lipseau mai înainte. Lumea în care ne introduce Eminescu este o lume de o mare vastitate în spaţiu şi în timp şi în care privirea cugetătorului pătrunde pînă în punctele cele mai tăinuite ale sufletului omenesc şi pînă la concepţiile cele mai înalte ale raţiunii.

Prin aceste caractere ale poeziei sale, aşa cum le luminează epitetele ei cele mai caracteristice, Eminescu este unul din reprezentanţii cei mai străluciţi ai epocii deschise o dată cu anul 1848, printre ai cărui scriitori el a recunoscut, în „Epigonii", pe înaintaşii săi. O dată cu revoluţia din 1848, societatea romînească a voit să se smulgă de sub opresiunea străină şi din lanţurile feudalismului şi să se angajeze pe drumurile libertăţii. Poporul romînesc, încercînd să scuture cătuşele robiei seculare, a găsit condiţiile unei dezvoltări necunoscute pînă atunci a simţirii şi a gîndirii. Lumea se extinde, se adînceşte şi se înalţă pentru spiritele care se bucură de primele roade ale mişcării de eliberare naţională şi socială a generaţiei revoluţionare. Strămutînd departe limitele lumii sale, poporul romîn ia mai întîi o cunoştinţă mai limpede despre vechimea trecutului său. Bălcescu şi Kogălniceanu sînt interpreţii istoriei sale. Negruzzi, Gr. Alexandrescu, Alecsandri, Bolintineanu şi alţii devin poeţii trecutului, în care descoperă vrednicia pilduitoare a prezentului. Eminescu li se alătură, în generaţia următoare, nu numai prin poetizarea trecutului generos, a basmelor, legendelor şi tradiţiilor populare, dar şi prin acea sensibilitate pentru vechimea înfăţişărilor din jurul său, despre care ne vorbeşte unul dintre epitetele sale cele mai caracteristice. Gîndirea eliberată vrea să pătrundă pînă în adîncimea sufletului omenesc, să sondeze misterele naturii şi să se ridice pînă la concepţiile cele mai generale ale inteligenţei, pînă la cunoaşterea legilor eterne ale naturii.

Scanned with OKEN Scanner

Epitetele caracteristice ale poeziei eminesciene, „adînc", „vechi", „etern", exprimă aceste atitudini.

Studiul epitetului eminescian a pus în lumină laturi importante ale imaginației și sensibilității poetului, ca și ale mijloacelor lui artistice considerate în dezvoltarea lor, pînă cînd poetul ajunge la simplitate prin scuturarea îmbelșugatelor podoabe stilistice ale tinereții, pînă cînd se deschide către lume, sporind puterea lui evocatoare și pînă cînd se întregește concepția lui de viață. Cunoașterea lui Eminescu cere însă și studiul celorlalte mijloace artistice ale lui și, în primul rînd, ale acelora care s-au încrucișat din cînd în cînd cu studiul epitetului.

Scanned with OKEN Scanner

CERCETAREA STILULUI

Istoria limbii literare romîne în secolul al XIX-lea, o lucrare pe care o plănuiește de multă vreme Institutul de lingvistică al Academiei R.P.R. și care urmează să intre, chiar anul acesta, într-un început de realizare,[1] trebuie să conțină un capitol special consacrat dezvoltării stilistice a limbii literare romîne în amintitul interval de timp, așa cum această dezvoltare a fost determinată de operele scriitorilor și cum se oglindește în ele. Faptele de stil pe care urmează să le studieze unul singur din capitolele proiectatei lucrări întregi sînt acele fapte de limbă care adaugă *comunicării* unei știri *expresia* reacțiunii individuale a autorului comunicării față de știrea comunicată. Expresia reacțiunii individuale a unui vorbitor sau scriitor, adică faptul stilistic, se manifestă printr-o seamă de note care însoțesc comunicarea știrii, și care pot lipsi, fără ca această comunicare să sufere. Cînd M. Sadoveanu scrie într-una din operele sale: *Clopotele începură a bate dulce și trist de la bisericile tîrgului*, adaosul de determinări adverbiale *dulce* și *trist* constituie un fapt stilistic, pentru că exprimă reacțiunea scriitorului față de faptul pe care-l comunică. Știrea despre acest fapt n-ar suferi nimic dacă nu li s-ar fi adăugat determinările care o însoțesc, dar expresia stării de sensibilitate a scriitorului în amintita împrejurare ar fi dispărut cu desăvîrșite. Am fi continuat să știm că într-un

---

[1] Autorul are în vedere lucrarea de mari proporții, ISTORIA LIMBII ROMÎNE LITERARE, din care a apărut primul volum.

Scanned with OKEN Scanner

tîrg, undeva, au început a bate clopotele de la biserici, dar n-am mai fi primit reflexul felului personal în care scriitorul a întîmpinat acel fapt. Distingem deci în faptele de limbă un nucleu al comunicării și o zonă înconjurătoare a expresiei individuale. Nu toate faptele de limbă posedă însă o asemenea zonă înconjurătoare. Formularea unei legi științifice, un articol de lege, un anunț comercial etc. sînt, în general, lipsite de orice notă însoțitoare care să exprime vreo reacție individuală a autorului lor. Într-un foarte mare număr de fapte de limbă apare însă zona stilistică, notele individuale însoțitoare și de aceea nu este cu putință a studia istoria unei limbi, într-o epocă oarecare a dezvoltării ei, fără a nu ține seama și de evoluția stilului. Paginile de față vor să precizeze cîteva din principiile fundamentale ale cercetării stilistice în studiul limbii literare a secolului al XIX-lea și anume în operele scriitorilor care au contribuit mai mult la dezvoltarea ei.

Un prim principiu al cercetării stilistice, al oricărei cercetări stilistice, este că particularitățile de expresie pe care le studiază nu sînt simple *fapte de constatare* ci *fapte de apreciere, valori*. Cînd un istoric al limbii literare romîne în secolul al XIX-lea întîmpină în una din poeziile lui Eminescu versurile: *Putut-au oare-atîta dor în noapte să se stîngă* sau *Cînd luna trece prin stejari Urmînd mereu în cale-și*, el poate nota arhaismul *putut-au* (adică forma perfectului compus la pers. III sg. identică cu pers. III pl.) sau forma arhaică și populară *cale-și* (adică pron. posesiv *și* pentru *sa*). Cercetătorul constată adică prezența unor forme arhaice și populare în limba lui Eminescu. Dar cînd același cercetător întîmpină versul *Răsare blînda lună*, epitetul *blînda* nu devine numai obiectul unei simple constatări, dar și al unei aprecieri, adică el poate fi judecat ca potrivit sau nepotrivit cu substantivul pe care-l însoțește, capabil sau nu să exprime reacția afectivă a poetului în fața priveliștii notate. Istoricul limbii se mărginește, așadar, la nucleul comunicării; cercetătorul stilului trebuie să ia în considerare și notele însoțitoare expresive. Această atitudine

a cercetătorului stilului nu devine posibilă decît dacă faptul de expresie răsună în sensibilitatea lui. Faptele de limbă trebuiesc deci nu numai *înțelese*, dar și *simțite*. Împrejurarea aceasta a ținut multă vreme în loc cercetările stilistice. Cîtă vreme lingvistica a rămas în sfera pozitivismului, adică atîta timp cît învățații socoteau că singura lor menire era să noteze fapte de limbă, să le grupeze în categorii mai generale și să stabilească raporturi între ele, cercetarea nu dădea nici o atenție valorii expresive a acestor fapte lingvistice, virtuții lor de a exprima reacțiunile individuale, colorate afectiv, ale vorbitorilor sau scriitorilor. Exista prejudecata că prin apreciere și prin sensibilitate, cercetarea putea aluneca spre relativism și spre subiectivism și putea compromite siguranța științifică a rezultatelor. Nu trebuie minimalizate de loc primejdiile asupra cărora a atras atenția pozitivismul științific și o încercare de a stabili principiile cercetării stilistice, cum este cea de față, nu trebuie să-și ascundă aceste primejdii. Adeseori, parcurgînd unele studii asupra stilului scriitorilor, înmulțite în vremea din urmă, avem impresia că concluziile cercetării sînt discutabile, subiective și arbitrare. Dar din faptul că metodele cercetării stilului sînt mai greu de mînuit și că ele sînt legate de unele riscuri cît privește certitudinea științifică a concluziilor, nu urmează de loc că trebuie să excludem din cîmpul investigației foarte numeroasele fapte de limbă care întregesc comunicarea unei știri cu expresia reacțiilor individuale ale vorbitorilor sau scriitorilor. Urmează numai că interpretarea stilistică trebuie făcută cu spirit critic și într-un fel care să aibă sorți să obțină consensul tuturor aprecierilor și al tuturor sensibilităților.

Propunîndu-ne să studiem stilul scriitorilor romîni din secolul al XIX-lea, ne decidem la o limitare metodică, de care se cuvine să fim deplin conștienți și pe care trebuie s-o punem în lumină, pentru a nu transmite părerea greșită că stilul scriitorilor ar fi singurul obiect posibil al cercetării stilistice. În realitate există numeroase alte stiluri ale limbii literare, în afară de stilul

Scanned with OKEN Scanner

operelor frumoase, și chiar fapte de stil apărute în cuprinsul limbii neliterare, în jargoane și în argouri. Cît privește pe acestea din urmă, una din caracteristicile lor este tocmai dilatarea elementului stilistic, mai întîi în legătură cu lexicul. Înlocuirea cuvîntului din limba literară, printr-unul mai colorat, cu o valoare stilistică mai accentuată, este una din tendințele mai deseori remarcate ale argoului. Profesorul Iorgu Iordan a grupat în „Stilistica limbii romîne", 1944, p. 341 urm. numeroase fenomene lexicale ale argoului, pe care le explică prin procedee de derivare semantică. Astfel, cînd pentru *cap* vorbitorii argoului folosesc cuvintele *bostan*, *dovleac*, *tidvă*, *tărtăcuță*, *oală*, *devlă*, *cutiuță*, *tabacheră*, *bilă*, *bolfă*, *vasîlcă* etc. sau pentru *gură*: *bot*, *cioc*, *clonț*, *plisc*, *rît*, *surlă*, *cobză*, *flașnetă*, *flaut*, *muzică*, *morișcă*, *rîșniță* etc., în toate aceste împrejurări cuvîntul propriu este înlocuit printr-unul metaforic și manifestă tendința de a spori în jurul nucleului comunicării în care el apare, regiunea notelor expresive pentru reacțiunea individuală, subliniată afectiv, a vorbitorului față de obiectul comunicării sale. Studiul argourilor se încadrează, de fapt, în largul capitol al cercetării stilistice a limbii. Aparțin de asemenea acestui cap celelalte forme ale limbii în afară de sfera ei adică în afară de felul în care o vorbesc oamenii culți ai unei epoci și pe care o răspîndesc presa și documentele oficiale, școala, teatrul și, în vremea din urmă, emisiunile radiofonice, impunînd nivelul general al corectitudinii lingvistice. Formele populare ale limbii sînt mai pătrunse de valori stilistice decît formele ei literare, trecute în deprinderile de a vorbi ale oamenilor culți. După 1830, într-o epocă în care însușirea unei culturi mai înalte era cerută de aspirațiile clasei celei mai înaintate a vremii, a burgheziei, către libertățile naționale și sociale, s-a produs un moment de dezechilibru și de disociere între limba literară și cea populară.

Scanned with OKEN Scanner

Ceea ce Al. Russo numea „pedantismul" noii limbi literare amenința despărțirea națiunii în două categorii, după cum fiecare putea folosi și înțelege noua limbă literară. Limba națională ca instrument obștesc de comunicare părea grav amenințată. Îndrumătorii cei mai luminați ai culturii au cerut atunci apropierea limbii literare de limba poporului, folosind, printre altele, și argumentul valorii stilistice superioare a acesteia din urmă. „*Dacă este ca neamul romîn să aibă și el o limbă și o literatură* — scria Russo în 1855 — *spiritul public va părăsi căile pedanților și se va îndrepta la izvorul adevărat: la tradițiile și obiceiurile pămîntului, unde stau ascunse încă formele și stilul*". Dar chiar după ce procesul apropierii din nou a limbii literare de limba populară a izbutit și, prin înfrîngerea curentelor savante ale latinismului și italienismului, națiunea întreagă a putut să se împărtășească de la izvoarele culturii mai înalte, formele populare ale limbii au continuat să fie simțite ca avînd o valoare stilistică superioară. Limitîndu-ne la singurele exemple pe care ni le pun la dispoziție lexicul și locuțiunile, astăzi încă *avan* are pentru noi o valoare stilistică superioară față de sinonimul lui literar *teribil*; *te pomenești* față de *probabil*, *posibil*; *a găsi cu cale* față de *a judeca că e drept*, *a crede de cuviință*; *a pune la cale* față de a *regula*, *a dispune*; *a întoarce capul* [cuiva] față de a (-l) *face să-și piardă mintea*; *care de care* față de *cine mai întîi*; *nu-i chip* față de *nu e posibil*; *halima* față de *minunăție*, *lucru fabulos*, *afacere complicată*; *iepurește* (în expr. *a dormi iepurește*) față de *cu ochii deschiși*; *pălălaie* față de *flacără*; *răscruce* față de *intersecție*; *șontîc* (în expr. *șontîc-șontîc*) față de *șchiopătînd*; *tiptil* față de *în taină*, *pe furiș* (sau în Muntenia, cu înțeles mai vechi, *deghizat*, *incognito*) etc. etc. În toate cuvintele sau locuțiunile comparate, avantajul stilistic al dubletelor populare provine fie din faptul că ele conțin o metaforă, fie că exprimă o imagine, o reprezentare a fanteziei, fie că sînt formate printr-o repetiție întăritoare, fie că reprezintă un caz de simbo-

Scanned with OKEN Scanner

lism fonetic etc., adică sînt obținute prin unul sau altul din procedeele stilului.

Domeniul cercetării stilistice se întinde deci mult în afară și înainte de acel al operelor literare frumoase, de provenienţă zisă „cultă". Mult înainte de a exista scriitori de opere estetice, au existat cîntăreți și povestitori populari. Ba chiar fiecare grăitor al limbii noastre a simțit nevoia de a completa comunicările lui prin note însoțitoare capabile să exprime reacțiile închipuirii și ale sensibilității sale și a creat, astfel, răspîndindu-le în circulația generală a limbii, numeroase fapte de stil. Cînd, în fine, s-a format, mai întîi prin contribuția scriitorilor, o limbă literară, adică aceea vorbită de toți oamenii culți ai vremii, acest nou aspect al limbii a înmulțit faptele de stil. Limba literară este vorbită de toți oamenii care au trecut prin școli sau au primit influența celorlalte mijloace de difuzare a culturii și care, împărtășindu-și prin vorbă sau scris, ideile lor, se mențin la nivelul corectitudinii formelor și construcțiilor, al proprietății și decenței vocabularului. Împreună cu scriitorii propriu-ziși, limba literară este vorbită și scrisă de oamenii de știință și de oamenii politici, de gazetari, de profesioniști, de funcționari ș.a.m.d. Fiecare dintre membrii categoriilor sociale care folosesc limba literară adaugă însă comunicărilor lui și note stilistice însoțitoare, prin care cei care-i ascultă sau îi citesc simt îndată categoria socială căreia vorbitorul sau scriitorul îi aparține, unghiul din care privește lumea, ideile sau sentimentele care-l stăpînesc mai statornic, adică reacția lui față de obiectul știrii pe care o comunică. În interiorul domeniului general al limbii literare apar astfel așa-zisele „stiluri ale vorbirii", interesantă noțiune a lingvisticii mai noi, pe care cercetătorul sovietic E. Riesel a definit-o de curînd, în „Abriss der deutschen Stilistik", 1954, pag. 7, precum urmează: „*Prin «stil al vorbirii» înțelegem conformarea exprimării într-un anumit domeniu al activității omenești, pentru anumite scopuri ale comunicăriii, adică modul de întrebuințare specific-funcțional al mijloacelor lingvistice*

unitare, puse la îndemîna generală". „Stilurile vorbirii" sînt deci tot atît de numeroase cîte domenii de activitate omenească există. În fața unei păduri, despre care vorbitorul, indiferent la exprimarea reacției sale personale, va afirma: *Această pădure conține mai multe feluri de copaci*, botanistul sau silvicultorul va spune: *Această pădure conține esențe felurite*. Farmacistul va vorbi despre *specii pectorale*, pentru a indica ierburile utilizate în afecțiunile căilor respiratorii. Juristul va vorbi și el despre *specii* (sau *spețe*), dar va înțelege cazurile particulare venite în fața unor instanțe judecătorești. Substituțiile de vocabular au aici simplu rost stilistic. Cînd cineva moare, redactorul unui act oficial va scrie că *a decedat* sau *a încetat din viață*, în timp ce un poet va spune că *și-a dat obștescul sfîrșit* sau *a adormit întru Domnul*. Nucleul fiecăreia din aceste comunicări paralele este același, dar notele însoțitoare variază, indicînd de fiecare dată punctul de vedere deosebit din care obiectul comunicării a fost considerat, cu discrete sublinieri afective, mai ales în ultimele exemple. Suma acestor note însoțitoare, obținute în cazurile citate prin variații lexicale sau prin termeni figurați, dar care pot fi produse și prin alte mijloace ale limbii, de pildă prin procedee morfologice sau sintactice, alcătuiește „stilul vorbirii". Cum numărul acestor stiluri este foarte mare, cercetarea stilistică a limbii literare are un întins domeniu de parcurs, înainte de a aborda operele literaturii frumoase.

Deși domeniul cercetării stilistice este mult mai larg decît cel al operelor scrise cu valoare artistică, cercetarea se poate limita numai la acestea din urmă, pentru motivul că toate varietățile amintite ale stilului, atît acelea ale limbii extra sau preliterare, cît și acele ale limbii literare, cu funcțiuni extraartistice, pot să fie deopotrivă urmărite în operele literaturii frumoase. Cercetătorul operelor literaturii romînești din secolul al XIX-lea are ocazia să noteze atît fapte aparținînd „stilurilor vorbirii", cît și stilului popular sau chiar celui argotic. În adevăr, o caracteristică a stilului scrii-

Scanned with OKEN Scanner

torilor este că pot grupa toate varietățile de stil amintite, în scopurile artistice urmărite de ei. „*Specificul sistemului de expresie al literaturii frumoase* — scrie E. Riesel, op. cit., pag. 15 — *constă în aceea că poate cuprinde în sine elemente ale tuturor celorlalte stiluri ale vorbirii și că poate utiliza toate izvoarele expresiei lingvistice, literare sau neliterare*". În opera lui I. L. Caragiale, de pildă, sînt notate cu mare măiestrie toate varietățile stilului popular și ale diferitelor „stiluri ale vorbirii", ale țăranilor și tîrgoveților, ale gazetarilor, funcționarilor și politicienilor, ale profesorilor și avocaților, al argoului mahalalei, al cîrciumelor și cafenelelor, al jargoanelor de salon etc. Nu există document mai edificator despre stilul pre-și extraliterar al limbii romîne în secolul al XIX-lea decît opera lui I. L. Caragiale și a celorlalți scriitori realiști care au precedat, au însoțit, sau au urmat încercarea lui de caracterizare artistică a societății romînești contemporane cu ei. Dar dacă singura caracteristică a stilului scriitorilor ar consta în posibilitatea lui de a grupa celelalte fapte de stil, valoarea lui ar fi numai documentară. În realitate, stilul scriitorilor, chiar atunci cînd grupează fapte de stil pre-sau extraliterar, adaugă expresia unor reacții pur individuale. Ei o fac utilizînd toate mijloacele limbii naționale. Pentru a cîștiga deci o noțiune mai limpede asupra stilului scriitorului, trebuie să încercăm a înțelege mai întîi raporturile lui cu celelalte stiluri, apoi raporturile lui cu limba în general.

Toate faptele de stil exprimă reacții individuale, dar unele tind să se generalizeze, adică tind să-și piardă treptat zona de note însoțitoare expresive și să devină simple fapte de comunicare. Aceeași împrejurare poate fi formulată și altfel, spunînd că nucleul comunicării tinde să absoarbă zona lui expresivă sau, mai scurt: comunicarea absoarbe treptat expresia. Este vorba deci de un proces gradual, care se realizează în etape succesive. Dincolo de expresia individuală, există fapte de limbă care nu și-au pierdut cu totul semnificația lor stilistică, deși această semnificatie nu mai este aceea a unei reacții

Scanned with OKEN Scanner

individuale. Este vorba de acele fapte de limbă, despre care spunem că sînt „colorate" sau „pitorești". Limba populară și argourile sînt pline de astfel de fapte de limbă și constituiesc un stadiu mijlociu, o etapă intermediară între expresie și comunicare. Nucleul comunicării n-a absorbit cu totul în astfel de fapte de limbă zona expresivă. *A întoarce capul cuiva* față de *a-l face să-și piardă mintea*, este simțit ca un fel al vorbirii mai „colorat", mai „pitoresc", mai „viu", nu lipsit cu totul de notele stilistice însoțitoare. Aceste note nu exprimă însă, în limba populară, pe individ, ci poporul care a găsit expresiile corespunzătoare și care le întrebuințează. S-a pus uneori problema stilului diferitelor limbi naționale. Acest stil se realizează prin toate mijloacele de care dispune creația artistică individuală. Există însă o calitate specială a fiecărei limbi, forme și construcții expresive proprii ei, locuțiuni, metafore și comparații extrase din domeniul de viață în care s-a exercitat cu precădere activitatea sa. Astfel, poporul romîn, cu vechile lui tradiții de viață rurală și agricolă, a creat o mulțime de locuțiuni cu o incontestabilă valoare stilistică, precum: *a bate cîmpii*, *a înțărca bălaia*, *a nu pricepe boabă*, *a nu-i fi* [cuiva] *boii acasă*, *a se ține scai* (de cineva), *a strînge funia de par*, *a se culca o dată cu găinile*, *a strica orzul pe gîște*, *a lua în căruță*, *a pune de mămăligă*, *a-și lăsa potcoavele* etc, etc. Toate aceste locuțiuni sînt fapte de limbă înzestrate cu o zonă expresivă, dar nu a unui individ, ci a poporului întreg. Ele nu exprimă pe autorul lor anonim, ci tot poporul care și le-a însușit, desigur pentru motivul că au corespuns fanteziei și sensibilității lui. Drumul transformării unei expresii individuale într-o expresie generală și populară poate fi urmărit uneori cu toată limpezimea. Odată, într-o adunare, cineva a caracterizat (probabil cu ironie) pe un prieten care rămăsese netulburat de știrea neplăcută ce i se adusese, zicînd că prietenul este *nemuritor și rece*. Caracterizarea a fost simțită de cei prezenți ca un citat (din Eminescu). Dacă citatul se repetă în împrejurări nume-

roase și destul de variate, din pricină că valoarea lui de caracterizare este foarte generală, atunci el se transformă într-o expresie a limbii populare și amintirea autorului său tinde să dispară. Așa s-a întîmplat cu *pufușor pe botișor*, *cu coadă de topor*, *Moș Teacă*, *a se slăbi* etc., care nu mai sînt simțite ca citate, deși provin, cel puțin pentru reflecția oamenilor de azi, din operele lui Al. Donici, Gr. Alexandrescu, A. Bacalbașa, I. L. Caragiale. Toate expresiile limbii populare sînt, desigur, citate generalizate, pentru că toate trebuie să fi apărut mai întîi unui *creator* individual de expresie. Pe aceeași linie a transformării expresiilor individuale în expresii generale, dar pe o treaptă mai apropiată de simpla comunicare, stau faptele de limbă care compun stilurile vorbirii. Cînd un medic, chemat la căpătîiul unei persoane grav bolnave constată un *caz letal*, cum mi-a fost dat să aud odată, modul de a vorbi al medicului nu comunică numai știrea că suferința bolnavului urmează să se termine prin moartea apropiată. Acest mod de a vorbi zugrăvește și pe acel care-l întrebuințează, exprimă atitudinea obiectivității lui științifice față de fenomen, dar poate și dorința de a acoperi, pentru rudele bolnavului, gravitatea situației prin neologismul rar și mai greu de înțeles. Formele „stilurilor vorbirii" nu sînt deci lipsite de note însoțitoare expresive, de „efecte de evocare", cum le-a numit odată Ch. Bally, în „Traité de stylistique française", 2, ed. I, p. 203 urm., deși prezența lor este mai discretă decît în expresiile limbii populare. Nucleul comunicării a absorbit aici în mult mai mare măsură zona expresivă. Procesul acestei absorbții poate continua, îngustînd din ce în ce mai mult zona stilistică, pînă cînd nu mai rămîne decît nucleul singur al comunicării. Așa s-a întîmplat cu foarte numeroase cuvinte sau construcții ale limbii comune, din care au dispărut toate notele stilistice însoțite cu ele altădată. Lingviștii desemnează acest proces prin numele de „gramaticalizare". Gramaticalizarea explică multe din cuvintele, formele și construcțiile limbii. Cine mai simte oare în expresii ca: *oamenii se*

îmbulzesc, sau *în mintea cuiva se încheagă un gînd*, metafora pe care au creat-o înaintașii noștri atunci cînd au vrut să spună că oamenii se înghesuiesc întocmai cum se adună în săculețe bulzii de caș sau că un gînd se formează în mintea cuiva și ia forme precise, așa cum prinde laptele cheag? Aceste vechi metafore pastorale, apărute în legătură cu cele mai vechi îndeletniciri ale romînilor, s-au gramaticalizat cu timpul, prin absorbția tuturor notelor expresive, a tuturor valorilor stilistice în nucleul comunicării. Este probabil chiar că apariția unor construcții, ca de pildă propoziția compusă dintr-un subiect și un predicat, se explică printr-un fapt stilistic inițial. Formarea subiectului propoziției s-a putut produce din nevoia afectivă de a exprima numele agentului unei acțiuni, inclus mai dinainte în comunicarea acesteia. Propoziția *eu* (sau *tu*, *el*, *noi* etc.) *răspund* (*răspunzi*, *răspunde*, etc.) nu conțin nici o comunicare în plus față de monorema *răspund*, dar a putut apărea din nevoia de a crea o notă însoțitoare expresivă, prezentă și astăzi, atunci cînd — pronunțînd-o cu accentuarea mai energică a subiectului: eu *răspund* — exprim atitudinea afectivă că-mi iau răspunderea, că primesc riscurile faptei mele. Sînt mulți lingviști care susțin că toate formele și construcțiile limbii provin din gramaticalizarea unor vechi procedee stilistice.

Procesul gramaticalizării reduce treptat zona expresivă a comunicărilor. Există însă și procesul contrariu al dezvoltării zonei expresive. Acesta din urmă este al creațiilor literare. Se pot observa deci în limbă două tendințe contrarii, una care duce la predominarea comunicării, alta care dezvoltă expresia. Cea dintîi precizează înțelesul cuvintelor, fixează accentuările, intonațiile, formele și construcțiile corecte, adică înlesnește în toate felurile comunicarea; cealaltă îmbogățește zona expresivă a comunicărilor, le face mai apte nu numai de a transmite știrile despre anumite stări de lucruri, dar și despre chipul în care le vede și le simte acel care vorbește, produce adică fapte de stil. Din cele arătate pînă acum, rezultă că faptele de stil se

grefează totdeauna pe fapte de comunicare. Dar pe cînd acestea din urmă tind spre unicitate, adică spre forma corectă unică a întrebuințării cuvintelor, a accentuării, intonației, flexiunilor și construcțiilor, faptele de stil tind tocmai către varierea tuturor acestora, în scopul de a le face mai apte să exprime reacția individuală a vorbitorului față de obiectul comunicării sale. Teoretic vorbind, putem spune că pentru fiecare fapt de comunicare există un număr indefinit de fapte expresive, de fapte de stil. Iată, în această privință, două exemple simple: unul din domeniul foneticii, celălalt din lexic.

Una din formulele întîmpinării în limba noastră este *bună ziua*. Această formulă, compusă din două cuvinte, se pronunță repartizînd accentele de intensitate pe prima silabă a fiecărui cuvînt. Atunci cînd nu vrem să dăm vreo expresivitate stilistică acestei formule, o pronunțăm menținînd vocea la aceeași înălțime și dînd fiecărei silabe aceeași durată. Dacă vrem să acordăm însă acestei formule o zonă de note expresive, putem schimba înălțimea vocii cînd pronunțăm unul din cuvintele care o compun sau putem varia durata silabelor. Dacă coborîm vocea pronunțînd *ziua*, întîmpinarea noastră exprimă rea-voință, răceală sau ostilitate. Dacă dăm o durată mai lungă fiecărei silabe și ridicăm ușor vocea la al doilea cuvînt, întîmpinarea devine ironică sau exprimă surpriza pentru apariția neașteptată a cuiva. Dacă dăm fiecărei silabe o durată mai scurtă și menținem vocea la aceeași înălțime, exprimăm plictiseală, dorința de a scurta vorba. Repartizarea accentelor rămîne însă aceeași în toate cazurile; de asemenea, sunetele care compun cuvintele rămîn aceleași. Iată dar cum pe faptul fonetic statornic, și deci unic, se grefează, prin schimbarea înălțimii și duratei, diferite valori expresive care, în legătură cu alte comunicări, pot deveni mai numeroase, prin întrebuințarea unui număr mai mare de mijloace ale intonației. Jules Combarieu, studiind raporturile dintre limbajul articulat și muzică, a distins în „La Musique, ses lois, son évolution", 1927, p. 174,

următoarele categorii muzicale ale expresivității lingvistice: intensitatea sunetelor, înălțimea sunetelor, absența sau multiplicitatea și mărimea intervalelor, direcția ascendentă sau descendentă a desenului melodic, *staccato* sau *legato* al sunetelor, timbrele, rapiditatea sau încetineala mișcării.

Al doilea exemplu. Cuvîntul *marmură* desemnează în romînește piatra calcară foarte dură, susceptibilă de a fi poleită și care este întrebuințată în lucrările arhitecturii și sculpturii. Prin întrebuințare metaforică, cuvîntul *marmură* ajunge să însemneze deosebite alte lucruri, ca de pildă în versurile lui Eminescu, și anume: *ceva alb și strălucitor (Cu brațele de marmur), statuie neînsuflețită (O, marmură, aibi milă de-a mele suferinți* sau *Inamorați de tine rămînă ochii-mi triști Și vecinic urmărească cum, marmură, te miști), ceva insensibil, rece, neînsuflețit (Un demon sufletul tău este Cu chip de marmură frumos), bloc de marmură, lipsit de viață S-o admiri ca pe o marmură de Paros)* etc. Iată dar cum pe înțelesul unitar al cuvîntului *marmură* se pot grefa tot alte și alte semnificații stilistice, cum în jurul nucleului statornic al comunicării pot crește zone diferite de note însoțitoare expresive.

Dar dacă valorile de stil se grefează totdeauna pe nucleul comunicării, rezultă că nu pot exista decît atîtea categorii stilistice cîte categorii lingvistice există. Fără să pot da aici un tablou complet al sistemului limbii, adică al mijloacelor ei de a înlesni comunicarea, voi indica totuși pe cele mai importante dintre ele. Limba dispune, mai întîi, de sunete, asociate în cuvinte care primesc diferite accente și sînt rostite, în înșirarea lor, prin anumite inflexiuni ale vocii. Cuvintele limbii exprimă, într-un mare număr al lor, noțiuni care posedă un grad felurit de generalitate, sînt adică mai abstracte sau mai concrete. Cuvintele aparțin fie fondului principal al limbii, fie fondului ei mobil. Unele din ele sînt introduse într-o fază relativ recentă a limbii, prin împrumuturi dintr-o limbă străină (neologismele) sau aparțin unui fond mai vechi, ieșit din uz (arhaismele).

Scanned with OKEN Scanner

Unele sînt produse prin diferite procedee de compunere și derivare. Cuvintele limbii sînt sau flexionare, atunci cînd exprimă noțiuni sau ființe individuale, sau sînt lipsite de flexiune, atunci cînd exprimă raporturi. Formele flexiunii indică locul cuvîntului respectiv în frază. Cuvintele se asociază în frază într-o anumită ordine. Fraza este o unitate articulată, adică se compune din unități mai restrînse care întregesc înțelesul ei și întrețin între ele diferite raporturi de regentare și determinare. Comunicarea poate să nu se întregească într-o singură frază. Frazele se asociază atunci într-un context. Categoriile principale ale lingvisticii sincronice sînt deci fonetica, lexicul, morfologia, sintaxa părților de cuvînt, topica, sintaxa frazei, ordinea contextului. Categoriile stilistice sînt aceleași. Felul în care trebuiesc grupate observațiile în legătură cu stilul unui scriitor poate reproduce dezvoltarea problemelor limbii, de la simplu la complex, de la sunet la context.

Trebuie studiate, mai întîi, faptele de stilistica fonetică. În primul rînd, cele în legătură cu distribuirea sunetelor, cu vecinătățile lor, ca în cazurile de hiat, cacofonie, aliterație și asonanță. Articulația, neglijată sau insistentă, accentuarea și intonațiile, adică schimbarea înălțimii vocii și a duratei silabelor în decursul unei enunțări și, ca o consecință, a accelerației relative a debitului, sînt fenomene purtătoare de numeroase valori expresive și care trebuiesc studiate. Simbolismul fonetic, adică valoarea expresivă legată de diferitele sunete ale limbii, și armoniile imitative trebuie de asemenea observate, fără a pierde însă din vedere că sunetele dobîndesc expresivitate numai în legătură cu conținutul comunicărilor. Nesocotirea acestei legături, credința că sunetele singure pot fi purtătoare de expresii stilistice, pot conduce pe cercetător la unele din acele concluzii arbitrare și subiective, semnalate mai sus, și care fac parte din riscurile cercetărilor de stil. Grupul *zdr*, în cuvîntul *zdrobesc*, exprimă sfărîmarea unui obiect numai atunci cînd îl raportăm la înțelesul acestui

Scanned with OKEN Scanner

cuvînt, nu și în alte împrejurări, de pildă în cuvîntul *zdravăn*.

Transcrierea limbii vorbite se leagă și ea cu fenomene de stil, vizibile în dispoziția paginii manuscrise sau tipografice și în felul caracterelor întrebuințate. Sînt scriitori care scriu înmulțind alineatele și alții care, dimpotrivă, grupează comunicările lor în alineate lungi; unii care vor, prin aceste mijloace, să analizeze minuțios ideile și faptele prezentate, alții care urmăresc, dimpotrivă, să exprime unitatea sintetică a gîndirii lor sau continuitatea în durată a realității prezentate. Întrebuințarea majusculelor în mijlocul frazei și pentru sunetul inițial al unui substantiv comun este un mijloc de a accentua sau de a da o valoare simbolică acelui cuvînt. Schimbările de caractere, de pildă sublinierea unor cuvinte, părți de frază sau fraze întregi, sînt de asemenea procedee stilistice care trebuiesc observate. Studiul grafiilor poate deci conduce la unele concluzii stilistice. De asemenea, studiul punctuației, al semnelor care indică articulațiile gîndirii, trebuie să preocupe pe cercetător. Sînt scriitori care înmulțesc semnele interpunctuației și alții care le evită, cu intenții stilistice identificabile. Un semn al interpunctuației poate înlocui uneori exprimarea unui raport într-o construcție sintactică, de pildă două puncte (:) înaintea unei propoziții finale. Scriitorul care se decide să folosească acest mijloc vrea să dea mai multă sprinteneală comunicării sale, prin evitarea exprimării ceva mai greoaie a raportului. Unele semne ale interpunctuației, de pildă o virgulă fără funcțiune sintactică, poate să indice numai o pauză sugestivă. Unii scriitori moderni au uzat sau chiar au abuzat de punctele de suspensie, pentru a obliga pe cititor să întregească textul cu adaosurile imaginației. Cercetătorul stilului trebuie să urmărească toate amănuntele grafiei.

El trebuie să urmărească apoi toate valorile stilistice legate de lexic, de elementele acestuia aparținînd fondului principal sau mobil al limbii, de neologisme, arhaisme sau provincialisme, decalcuri sau traduceri, de cuvintele

Scanned with OKEN Scanner

sufixate, prefixate sau compuse. Nenumărate nuanțe ale expresiei pot apărea din astfel de observații. Bogată în concluzii este și observația sectorului special al limbii din care provine lexicul unui scriitor: din vorbirea populară sau din aceea a meseriilor și a profesiilor zise „liberale". „Stilurile vorbirii", cu toate implicațiile lor, pot intra în formula artistică a unui autor. O metodă bogată în rezultate este aceea a statisticii de frecvență a cuvintelor. Revenirea aceloraşi cuvinte sau a unor cuvinte apropiate ca înțeles sau asociate cu acelaşi tip de afect, de pildă a cuvintelor drastice sau a eufemismelor, ne indică ideile și sentimentele care-l stăpînesc mai insistent pe un scriitor, ca și temperamentul lui, exploziv, sau reținut și delicat. Am studiat, într-un articol anterior[1], lexicul lui Geo Bogza din acest punct de vedere. Tot astfel, prezintă mare interes studierea părților de cuvînt folosite mai cu dinadinsul de scriitori. Sînt unii care preferă să exprime calitățile lucrurilor prin adjective, sau lucrurile și faptele înseşi prin substantive sau verbe. Atenția acordată aparenței schimbătoare a lucrurilor sau alcătuirii lor statornice indică temperamente scriitoricești deosebite. Într-o nuvelă a lui Camil Petrescu, un scriitor cu aplecări către generalizarea intelectuală, notez evitarea construcțiilor verbale și a adjectivelor, în favoarea substantivelor: *Era o beție fără seamăn, în pătrunderea* (în loc de *a pătrunde, să pătrunzi*) *aceasta lină printre stufuri și scorburi de salcie. Apa mlaștinii noroioasă se limpezea apoi într-un verde* (substantiv!) *greoi încărcat de esențe tari*. Scriitorul preferă deci construcțiile nominale. Scriitorii pot apoi să utilizeze cu precădere termenul abstract, acel care denumește categoria generală căreia un lucru i se subsumează, sau termenul particular și concret, după felul mai mult sau mai puțin generalizator al inteligenței sale și după întinderea mai mică sau mai mare a experiențelor lui. În timp ce Al. Vlahuță scrie (în „Semănătorul")

---

[1] Se referă la articolul *Observații asupra limbii și stilului lui Geo Bogza* din volumul *Probleme de stil și artă literară* (n.r.).

Sunînd, grăunțele (termen general) *pe bulgări plouă.* T. Arghezi, într-o poezie cu temă înrudită („Belșug"), preferă enumerarea substantivelor concrete: *Grîu, popușoi, săcară, mei și orz, Nici o sămînță n-are să se piardă.* Există scriitori preocupați să găsească termenul propriu, acel care poate fi considerat ca singurul capabil să exprime o idee și o realitate. Alți scriitori preferă expresia figurată, de pildă metafora. Motivul pentru care un scriitor preferă o metaforă, trebuie căutat mai înainte de toate în dorința lui de a obține reprezentarea mai vie a imaginii unui lucru sau a unei situații prin comparația pe care metafora o implică. Folosința bogată a metaforelor pune în lumină bogăția și vivacitatea imaginației scriitorului. Urmărirea domeniului din care el își extrage termenii comparațiilor sale explicite sau implicite, adică al metaforelor, are o mare valoare pentru a identifica sfera lui de viață, felul obișnuit al experiențelor sale, categoria și clasa sa socială. În fine, cum existența așa-zișilor „termeni proprii" nu exclude de loc existența termenilor sinonimi, adică ai acelora care posedînd același nucleu al comunicării, au note stilistice însoțitoare deosebite, felul în care scriitorul alege printre cuvintele sinonime ale limbii este de un interes deosebit pentru caracterizarea lui stilistică.

Multe observații stilistice se pot face în legătură cu formele flexiunii substantivului și verbului. Întrebuințarea pluralului, acolo unde poate fi întrebuințat singularul, manifestă de obicei o intenție stilistică măritoare. Poetul Al. Philippide a tradus odată, dintr-un poet francez, legătura de cuvinte *un peuple de démons* prin *noroade-ntregi de demoni* și a obținut, prin schimbarea numărului, augmentarea impresiei estetice. Genul substantivelor determină adeseori metaforele. Alteori, există schimbări de gen ale unor substantive cu intenții hipocoristice. Mai ales însă formele flexiunii modale și temporale ale verbului se leagă cu numeroase note expresive. Așa, de pildă, recursul la prezentul istoric sau la cel atemporal, la imperfectul evocării sau al modestiei (*voiam să spun ceva*), pentru a aminti numai două din

Scanned with OKEN Scanner

numeroasele semnificații ale acestui timp, luminează interesante valori stilistice. Există o topică normală a cuvintelor în limba romînă: subiect-atribut-predicat-complement. Se pot semnala însă inversări ale acestei ordini, deplasări ale membrelor frazei, cu intenții expresive de accentuare afectivă. Propozițiile pot fi juxtapuse, coordonate sau subordonate. Scriitorii întrebuințează unele sau altele din aceste forme ale construcției, după cum scrisul lor se apropie mai mult de stilul vorbit, în care predomină juxtapunerea și coordonarea, sau de cel scriptic, în care precumpănește subordonarea. Evitarea cuvintelor sintagmatice, adică ale celor care indică raporturile de subordonare, este o altă caracteristică stilistică, pentru că pune în lumină dorința scriitorului de a nota imagini sau emoții instantanee, mai mult decît de a nota și reproduce conexiunile logice ale gîndirii. Studiul sintaxei scriitorilor, care se pot exprima în propoziții simple sau în bogate hipotaxe arborescente, cu propoziții determinante succesive (cum face adeseori A. Odobescu) ne face să înțelegem mai bine felul inteligenței și al imaginației lor, chipul în care lucrurile și ideile li se prezintă: analitic și succesiv sau în întreguri sintetice. În fine, frazele au rareori un înțeles deplin, cum s-a afirmat mereu, încă din antichitate. Unitățile semnificative ale gîndirii, contextele, întrunesc un număr oarecare de fraze, dintre care unele dobîndesc înțelesul lor complet abia prin frazele care le urmează sau le-au premers. Aceste unități sînt, în scrisul literar, narațiunea, anecdota, parabola, descrierea, portretul, dialogul, monologul, solilocul, discursul, scrisoarea și toate celelalte forme, foarte numeroase, ale compoziției literare. Cercetarea stilistică trebuie să studieze și tipurile de context ale scriitorilor, apoi să le pună în legătură cu felul imaginației lor.

Trebuie amintit, în fine, că deși faptele de stil exprimă reacțiuni individuale, se pot remarca unele similitudini între ele și, ca atare, cel puțin unele din faptele de stil pot fi subsumate unor categorii generale. Este vorba de așa-zișii *tropi* sau *figuri de stil*, descrise de vechii

Scanned with OKEN Scanner

autori de tratate de poetică sau retorică, un Aristoteles, un Cicero, un Quintilian ş.a. Am amintit, din rîndul tropilor, metafora. Alte procedee de sporire a reliefului stilistic al expresiei şi care, pentru noi, se rînduiesc în cadrul larg al stilisticii lexicale, sînt substituţiile de vocabular, care au primit numele de *sinecdocă* (pars pro toto), *metonimie* (conţinătorul pentru conţinut, cauza pentru efect, materia din care e făcut un obiect pentru obiectul însuşi), *personificare*, *alegorie* etc. Vechile tratate mai aminteau figurile de stil în legătură cu asocierea cuvintelor într-o propoziţie, a propoziţiilor în fraze, a frazelor între ele. Unele din aceste legături nu ne duc dincolo de domeniul lexicului, ca, de pildă, repetiţia aceluiaşi cuvînt sau a unor cuvinte cu aceeaşi rădăcină, aşa-zisă *anominaţie*: *un pictor care nu ştie să picteze* sau asocierea unui substantiv cu un adjectiv care pare a-l contrazice, aşa-zisul *oxymoron*: *un nebun înţelept*. Alte figuri de stil, observate de vechii retoricieni, ne duc în domeniul construcţiilor şi al contextelor, ca de pildă coordonarea frazelor prin repetarea aceluiaşi cuvînt sau a aceleiaşi legături de cuvinte la începutul fiecăreia din ele, aşa-zisa *anafora* sau *amplificarea*, *gradaţiunea sau climax*, sau antiteza + inversiunea, aşa-zisul *chiasm*: *urăşte ce-ai iubit, iubeşte ce-ai urît* etc., etc. Cercetările stilistice mai noi au privit cu răceală tropii şi figurile de stil ale vechii retorici, aşa încît unele din tratatele specialităţii nici nu le mai amintesc. Tropii şi figurile de stil sînt totuşi categorii constituite în practica milenară a artei literare şi chiar dacă cercetătorul actual crede că se poate dispensa de cunoştinţa lor, absorbită din lucrările lui Aristotel sau Quintilian, el le regăseşte atunci cînd studiază faptele de stil în legătură cu lexicul sau construcţiile. Iată, în această privinţă un exemplu. Mulţi cercetători mai noi ai stilului au observat construcţiile prin juxtapunere, evitarea cuvintelor sintagmatice (conjuncţii şi prepoziţii) în poezia lirică. Vechile retorici cunoşteau fenomenul şi-l numeau *asyndeton*. Mi se pare recomandabil ca noii cercetători să cunoască tratatele de poetică şi retorică ale clasicismu-

lui. Ele cuprind, împreună cu un mare depozit de fapte de observaţie, generalizările făcute în timp de secole asupra lor şi care pot încă orienta cercetarea.

Din cele arătate mai sus rezultă că cercetătorul stilului trebuie să stăpînească o întinsă cultură de specialitate. Studiile de stil trebuie să se sprijine pe însuşirea unei stilistici generale. Literatura noastră ştiinţifică numără puţine lucrări de acest fel. Cea mai temeinică dintre ele este, fără îndoială, „Stilistica limbii romîne" 1944, de prof. Iorgu Iordan, o lucrare bogată în fapte şi bine sistematizată, pusă la curent cu toate progresele moderne ale cercetării, accesibile autorului pînă la data apariţiei ei. Prof. I. Iordan a dat în opera sa exemple atît din limba vorbită cît şi din aceea a operelor literare, în măsura în care acestea notează formele stilistice ale limbii vorbite. Dar pe lîngă acestea există formele proprii stilului literar şi categoriile stilistice apărute în practica artei scrisului. Stilistica limbii vorbite trebuie deci completată cu stilistica literară. Cum nu poate fi de loc vorba, într-o comunicare ca cea de faţă, să schiţez o stilistică literară întreagă, m-am mulţumit în cele de mai sus, să semnalez, mai mult cu titlu de exemplu, unele din problemele care se pot pune cercetătorului stilului în operele scriitorilor romîni din secolul al XIX-lea.

După definirea faptului de stil şi amintirea unora din categoriile lui, cercetătorul trebuie să găsească mijloacele de a recunoaşte faptele particulare de stil, adică acele care pot apărea în textele studiate. Unele din aceste fapte au un semn gramatical precis şi, ca atare, nu sînt greu de identificat. Este uşor să recunoşti un diminutiv sau un augmentativ, o construcţie paratactică sau hipotactică. Alte fapte stilistice pot fi identificate prin cunoştinţa lexicului şi a structurii generale a limbii, în mijlocul şi faţă de care faptele de stil reprezintă o excepţie expresivă. Aşa, de pildă, cine cunoaşte întregul lexic al limbii noastre, va distinge cu uşurinţă neologismele, decalcurile, arhaismele sau provincialismele. Tot astfel acel care cunoaşte topica şi construcţiile limbii, nu întîm-

Scanned with OKEN Scanner

pînă nici o greutate să recunoască inversiunile. Dar chiar dacă există criterii obiective pentru identificarea unora dintre faptele de stil, acestea trebuiesc apoi interpretate, iar cercetătorul nu poate executa această operație decît urmărind ecoul faptelor de stil în propria lui sensibilitate. O repetiție este, de pildă, ușor de recunoscut, dar nu toate repetițiile au sens stilistic. Există repetiții care nu au alt scop decît de a mări claritatea frazei, adică ușurința de a o comunica, precum în exemplul: *Locuitorii își schimbau adeseori domiciliul și nimeni nu se opunea schimbării lor de domiciliu.* Există însă și repetiții stilistice: *Trădare, trădare, de trei ori trădare!* (I.L. Caragiale) *Și merge Ivan, și merge, și merge.* (I. Creangă). O inversiune poate fi, de asemenea, ușor remarcată și rareori o inversiune nu are nici un sens stilistic. Dar procedeele și sensurile stilistice ale inversiunii sînt foarte variate. Există inversiuni care pun atributul sau complementul înaintea substantivului sau a verbului predicativ, pentru a accentua mai puternic cuvintele antepuse, de pildă *pustie gînduri* (Eminescu), *înalții stejari* (A. Odobescu), *cine poate oase roade*. Există însă și inversiuni care au scopul de a accentua mai puternic cuvintele postpuse: *În cap mergeau, ca să deschidă drumul, dorobanții cu gîrbace și vînătorii de plai și de Olt cu lungi săneţe* etc. (A. Odobescu). Există apoi inversiuni care au scopul de a exprima o speranță sau o dorință: *Va veni ziua cea mare!* Sau o amenințare: *Vine el, tata!* Dacă deci chiar acele fapte de stil, indentificabile prin criterii obiective, trebuiesc trecute prin sensibilitatea personală pentru a le înțelege în semnificația lor, cu atît mai mult este nevoie de această operație în prezența acelor fapte stilistice care nu pot fi recunoscute nici după vreun semn gramatical, nici după situația lor în lexicul sau față de structura generală a limbii. Așa se întîmplă, mai cu seamă, cu faptele stilistice, de pildă cu acele legate de intonații. Astfel, formulările ironice n-au nici un alt mijloc de a se face recunoscute, în afară de intonațiile cu care sînt debitate, deoarece esența ironiei este să provoace tocmai afectele contrarii acelora

Scanned with OKEN Scanner

legate de obicei de expresiile întrebuințate. Cînd citim în schița „Tempora" de Caragiale portretul lui Coriolan Drăgănescu, un tînăr demagog de pe vremuri: *Avea inteligență vie, caracter de bronz, temperament de erou*, ironia apare mai cu seamă din intonația exagerată, măritoare, a accestor cuvinte, menite să fie înțelese mai tîrziu în sensul lor contrariu. Un poet francez uitat, un oarecare Alcanter de Brahm, a cerut odată introducerea unui semn special al ironiei, după cum există unul al întrebării sau al mirării, adică al altor forme ale intonației. Ideea era interesantă pentru că punea în lumină faptul că expresiunea ironiei aparține domeniului stilisticii fonetice, dar era altfel o propunere cu totul nefericită, căci avertizarea cititorului că se găsește în fața unei formulări ironice l-ar lipsi tocmai de acea tensiune urmată de o destindere, de acea căutare a sensului afectiv ascuns și în fine găsit al expresiunii, care alcătuiește mecanismul psihologic al ironiei.

Faptele de stil din opera unui scriitor fiind recunoscute și interpretate, urmează oare că toate deopotrivă trebuiesc notate? Este probabil că într-o operă mai mult sau mai puțin întinsă, cum este a lui Caragiale, Odobescu, M. Sadoveanu, ar putea fi identificate fapte aparținînd tuturor categoriilor stilistice. Se poate concepe o stilistică generală, ale cărei exemple să fie împrumutate operei unuia singur dintre acești scriitori. Totuși, cînd întreprindem studiul stilului unui scriitor anumit și nu unul de stilistică generală, interesează numai acele fapte de stil care revin cu oarecare frecvență și care compun o unitate. Este oarecum indiferent, din punct de vedere stilistic, dacă în operele lui Creangă au putut fi notate cîteva neologisme precum: *afront, carantină, corect, cristal, dezgust, de formă*. Aceste neologisme sînt rareori întrebuințate și nici nu compun o unitate cu celelalte particularități stilistice ale lui Creangă. Dimpotrivă, numărul mare al cuvintelor și expresiilor aparținînd limbii populare se compune într-o unitate cu alte particularități stilistice ale lui Creangă, precum: mulțimea propozițiilor simple, metaforele și compara-

ţiile culese din limba poporului (*a potocovi pe cineva; a fi pestriţ la maţe; a nu-i fi toţi boii acasă; a tremura ca varga; a tăcea ca peştele; verde ca buratecul* etc.), elipsele limbii vorbite (*fata moşneagului la deal, fata moşneagului la vale; Ipate cu un gînd să se ducă şi cu zece nu; Şi nebuna de mătuşa Mărioara după mine, şi eu fuga iepureşte prin cînepă, şi eu fuga şi ea fuga* etc.), întărirea subiectului prin adăugirea pronumelui personal (*Mai strigă el capul cerbului; Mi-a luat el Dumnezeu turbinca; Mai trăiesc ei oamenii şi fără popie* etc.), folosinţa foarte insistentă a proverbelor, efectele de umor popular (ghicitori, calambururi, formule versificate sau asonante) etc. Toate aceste particularităţi stilistice se întrunesc în imaginea unică a stilului popular şi oral al lui Creangă, expresiv pentru personalitatea scriitorului. Cercetătorul stilului are deci îndatorirea să observe faptele de stil caracteristice, adică pe cele frecvente, şi să stabilească legătura dintre ele, pînă în momentul în care totalitatea lor se dezvăluie expresivă pentru felul de a fi al scriitorului, pentru ideile, sentimentele şi atitudinile lui şi, prin acestea, pentru apartenenţa lui de clasă, pentru momentul social în care a apărut şi pe care îl răsfrînge în opera sa.

O altă preocupare a cercetătorului stilului unui scriitor este să-l considere în momentul în care a scris, adică în raport cu premergătorii şi urmaşii lui. Particularităţile stilistice ale lui Eminescu nu apar cu toată claritatea decît în comparaţie cu unii din poeţii ajunşi la notorietate înaintea lui, de pildă cu Alecsandri şi Bolintineanu, apoi cu acei care ajung mai tîrziu pe arena literară, ca Al. Vlahuţă, G. Coşbuc, P. Cerna, St. O. Iosif ş.a. Deşi faptele de stil exprimă individualitatea scriitorului, nici unul dintre aceştia nu este singurul inventator al tuturor mijloacelor lui stilistice. O parte din aceste mijloace provine din tradiţia literară, mai cu seamă din munca generaţiei anterioare de scriitori. Eminescu a folosit din creaţia înaintaşilor, în special din a lui Alecsandri şi Bolintineanu, de pildă prin anumite elemente ale lexicului, prin unele ritmuri, prin unele

Scanned with OKEN Scanner

forme ale epitetului, ca cele gerunziale, după cum am arătat în „Epitetul eminescian". Dar Eminescu a îmbogățit enorm moștenirea stilistică și a cucerit valori pe care le-a transmis urmașilor. Așa, de pildă, apar la el cuvinte cu mare ecou poetic, rareori întrebuințate în trecut, ca: *haos*, *repaos*, *noian*, *genune*, *etern*, *profund* etc., sau termeni filozofici și științifici ca: *ființă*, *neființă*, *infinit*, *atom*, *univers*, *natură*, *planetă*, *spațiu*, *problemă* etc., apoi construcții cu dativul ca: (Stelele) *ce au luminat atît de des înduioșării mele*, (Stelele) *ard depărtărilor, străbătător durerii*, sau imperativul invocării (prezentul subjonctiv la pers. III fără particula *să*, vezi articolul meu în B.L. XV, 1947), ca în exemplele: (Cumpăna gîndirii) *încline a ei limbă, Zboare anul acesta, Și se cufunde în trecut*, (Nimeni) *nu-mi plîngă la creștet*, (Glasul amintirii) *rămîie pururi mut, răsar-un stol de corbi*, apoi formele substantivului asociat cu pronumele sau verbul prescurtat, la rimă: *vesel-lese-l*, *patemi-singurătate-mi*, *galeși-cale-și*, *gîndul-luminîndu-l*, *vieții aduceți-i* etc. Toate aceste particularități stilistice privind lexicul, formele,construcțiile, se regăsesc la urmașii lui. Vlahuță va folosi lexicul eminescian, ca de pildă în versurile: *Știi tu încă ce-i vieața? Ai avut tu cînd pătrunde, Nu problemele ei vaste, încîlcite și profunde, Dar un tremurat de suflet, licărirea ta de-o clipă, Cînd atîtea-ți schimbă vremea c-o bătaie de aripă, În vertiginosul haos de priveliști ce te-nșală, Sub imensa și eterna armonie generală?...* Notez la Vlahuță unele rime eminesciene, făcute din substantivul asociat cu pronumele sau verbul prescurtat: *sfintei-înainte-i gîndul aruncîndu-l; luminei-cine-i, Putnii-scut ni-i, iubito-citit-o* etc. Cerna a folosit uneori imperativul invocării: *Destramă-se a gîndurilor ceață, În orice colț zîmbească veselia*. Întîmpin la St. O Iosif construcții cu dativul: *Doar șoareci țin soborul Ungherelor uitate* etc. Există deci serii istorice ale stilului și împrejurarea aceasta permite nu numai studiul stilistic al unui scriitor, ci al literaturii unei perioade întregi.

Scanned with OKEN Scanner

Dispunînd de un concept al stilului, ca acela analizat la începutul paginilor de față, urmărind problemele semnalate, cu metodele care ni s-au părut cele mai potrivite, cercetătorii stilului în proiectata lucrare relativă la istoria limbii romîne în secolul al XIX-lea vor avea de examinat operele tuturor acelor scriitori romîni din acest interval de timp, care au adus un progres în arta scrisului, dar și diferitele curente care-i înglobează. Aceste curente se înlănțuiesc în interiorul unei dezvoltări continue, menite să ducă la rezolvarea celei mai de seamă probleme artistice a literaturii romîne în secolul al XIX-lea: crearea unui instrument lingvistic, capabil să exprime realitatea în multiplele ei aspecte, adică societatea, natura și viața interioară. S-a pus uneori întrebarea dacă există sau nu progres în domeniul creațiunii artistice. Este evident că, întrucît toți artiștii reflectă cîte un moment din dezvoltarea societății, în împrejurări proprii speciale, fiecare din ei are de rezolvat probleme deosebite, cu mijloace adaptate la felul acestor probleme. Marii artiști sînt deci incomparabili între ei și nu este cu putință a stabili un progres, o gradație ascendentă a drumului care-i desparte. Nu se poate spune că Dante este superior lui Virgil și Ariosto lui Dante. Arta — a spus Goethe odată — se găsește în fiecare moment la scopul ei. Acest principiu incontestabil nu se aplică însă dezvoltării artei literare în răstimpul mai scurt al secolului al XIX-lea, deoarece această dezvoltare întovărășește un proces social unic. Pe la începutul secolului al XIX-lea, poporul romîn își pune din ce în ce mai insistent problema înlăturării vechii orînduiri feudale, prin cucerirea libertăților naționale și sociale. Apariția însăși a literaturii romîne frumoase, la începutul secolului trecut, se datorește acestei năzuințe politice și sociale. Marea noutate a acestui veac a fost apariția operelor al căror interes nu stă numai în fondul comunicărilor, dar și în felul personal în care ele o fac. Pe Ienăchiță Văcărescu îl distingem încă destul de greu de poetul popular. Nota personală este însă puternică la Grigore Alexandrescu. Noii scriitori sînt

Scanned with OKEN Scanner

artiști individuali, personalități degajate din tradițiile feudale și teologice, atît de puternice mai înainte. O dată cu noii scriitori apar și se înmulțesc valorile stilistice. Arta literară, reflectînd procesul social, își îmbogățește treptat mijloacele. Alecsandri și Eminescu sînt doi poeți de seamă ai literaturii noastre. Fiecare din ei are o individualitate aparte, care apare în mijlocacele lor artistice deosebite. Totuși nu este cu putință a-i alătura, fără a nu băga de seamă că, în întrecerea de la unul la celălalt, lexicul s-a îmbogățit că sectoare ale limbii rămase, înainte de Eminescu, în afară de uzul literar, sînt anexate acum expresiei poetice, că limba poetului mai tînăr este mai mlădioasă, prin formele și construcțiile lui mai numeroase, că metaforele, comparațiile și epitetele lui sînt mai expresive. În „Epitetul eminescian" am arătat că epitetele *alb*, *blînd*, *dulce* sînt mult întrebuințate de Alecsandri. Dar pe cînd acesta îl introduce în asociații oarecum previzibile, precum *omătul alb*, *lumină blîndă*, *dulcele lumini*, Eminescu găsește *neguri albe*, *blînd cad izvoarele într-una*, *dulcea vecinicie* (a ochilor). În astfel de asociații, vechiul epitet dobîndește virtuți expresive noi și mai puternice. Noutatea singură nu este un criteriu de apreciere a progresului literar. Numai noutatea în serviciul expresivității alcătuiește un criteriu capabil să măsoare progresul în literatură. O astfel de noutate a reprezentat arta lui Caragiale în mișcarea de foi umoristice care încep să apară în București, încă din timpul lui Cuza-vodă. N.I. Orășanu, cu foaia sa „Nichipercea", încă din 1859, apoi Hasdeu, cu „Asmodeu", „Aghiuță", „Satyrul", în fine un Ion A. Gianoglu cu „Sarsailă", „Nichipercea" și „Cicala" ș.a. conduc pînă la „Ghimpele" lui Toma Stoenescu, în care apar primele scrieri ale lui Caragiale și începe să se precizeze figura lui literară. Este foarte interesant de studiat cum formula umoristică, apărută în condițiile luptelor politice ale vremii, se desăvîrșește trecînd, de la uitații umoriști al foilor citate, la Caragiale. Aprecierea valorilor de stil pe care acesta le aduce nu se poate face decît așezîndu-l în seria literară continuată,

Scanned with OKEN Scanner

perfecționată și înălțată de el. Uitații redactori ai foilor umoristice amintite știau să folosească formele și construcțiile limbii vorbite, lexicul burgheziei în momentul însușirii imperfecte a culturii occidentale, neologismul în forme alterate, jocul de cuvinte și ironia, dar cu o putere expresivă inferioară aceleia care-i reușește lui Caragiale, atunci cînd întrebuințează aceleași mijloace. În „Aghiuță" al lui Hasdeu se poate citi epistola amoroasă atribuită unui sergent major: *Angelul mieu, Nemaiputînd suferi în sufletul meu Amorul ce-l am către dumneata de la prima oară ce am avut norocirea a te videa* etc. Lexic, construcții, formule ale adresării revin din această scrisoare în declarația lui Rică Venturiano din al doilea act al „Nopții furtunoase", dar cu ce altă eficiență stilistică în caracterizarea personajului, a epocii lui și a atitudinii scriitorului față de acestea!

Rezultă din aceste exemple că orice cercetare stilistică trebuie făcută în strînsă legătură cu istoria literară și cu cea mai amănunțită cunoaștere a împrejurărilor ei. Dezvoltarea stilistică a literaturii romîne în epoca marilor ei progrese moderne nu s-a făcut numai prin contribuția scriitorilor de prima mărime, dar și prin aceea a celor mai mărunți, care uneori au pus noile probleme literare și au pregătit creația viitoare. Cercetarea stilului în opera scriitorilor romîni ai secolului al XIX-lea nu trebuie concepută deci numai ca un capitol al istoriei limbii literare, dar și al literaturii. Ea este locul în care istoria limbii și istoria literaturii se întîlnesc. Acesta este un alt principiu, și nu cel mai puțin însemnat, al cercetării care se pregătește.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

OMAGIU 5

PREFAȚĂ 9

ARTA PROZATORILOR ROMÎNI

Dubla intenție a limbajului și problema stilului 21

PROBLEMELE METAFOREI ȘI ALTE STUDII DE STILISTICĂ

I. Originile metaforei 29

II. Funcțiunile metaforei 34

A. Funcțiunea filozofică a metaforei 36

B. Funcțiunea psihologică a metaforei 46

C. Metaforă și eliberare 54

D. Funcțiunea estetică a metaforei 59

1. Funcțiunea sensibilizatoare 59

2. Metafora și atitudinile disimulate ale eului 66

3. Metafora ca mijloc al potențării impresiei 70

4. Funcțiunea unificatoare a metaforei 75

III. Categoriile formale ale metaforei.... 90

A. Metaforă și comparație 93

B. Metonimia, sinecdoca și antonomasia 96

C. Personificarea 98

D. Alegoria 101

E. Fabula, parabola și ghicitoarea.... 103

F. Metafora simbolică 108

Observații asupra limbii și stilului lui A.I. Odobescu 109

Lexicul 113

Elementul popular 113

Arhaismele 117
Neologismele 122
Fonetismul și formele 125
Construcțiile 127
Procedee de artă 136
Narațiuni și tablouri 136
Portrete 138
Enumerații 139
Descrieri de opere de artă 141
Peisaje 143
Expunere adresată 145
Digresiune 147
Umor 148
Convergență 149

PROBLEME DE STIL ȘI ARTĂ LITERARĂ

Măiestria stilistică 153

Epitetul eminescian 159

A. Însemnătatea epitetului 159
B. Definiția epitetului 160
C. Categoriile epitetului în poezia lui Eminescu 163

I. Categoriile gramaticale 163

1. Epitetele substantivelor 163
2. Epitetul verbului: adverbul și locuțiunile adverbiale 167
3. Epitetul în frază 168

II. Categoriile estetice ale epitetului 173

1. Obiectul epitetului 173
2. Sfera și frecvent epitetului 181
3. Relația dintre epitete 194
4. Epitetul, personificarea și metafora 196

D. Eminescu în timp

I. Scuturarea podoabelor 200
II. Deschiderea către lume 203
III. Epitete frecvente și caracteristice 207

Cercetarea stilului 217

Redactor responsabil: LEIA DERERA
Tehnoredactor: VALERIA POSTELNICU

Dat la cules 28.10.1964 Bun de tipar 10.02.1965 Apărut 1965 Comanda nr. 6464. Tiraj 22160 Broşate 20100 legate 2060 Hîrtie velină mată de 63 g/m. 760×980/32 Coli editoriale 11,71 Coli de tipar 7,75. Planşe 4 A.T. 13833. C.Z. pentru bibliotecile mici 8R — 95.

Tiparul executat sub comanda nr. 40871 la Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii" Piaţa Scînteii nr. 1 Bucureşti R. P. R.

Scanned with OKEN Scanner